

مقدمة قصيرة جدًّا

بنس ناناي

علم الجمال

ترجمة ياسمين العربي

علم الجمال

مقدمة قصيرة جدًّا

تأليف
بنس ناناي

ترجمة
ياسمين العربي

مراجعة
الزهراء سامي



علم الجمال

بنس ناناي

Aesthetics

Bence Nanay

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ‎+ ٤٤ (٠) ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٣٤٨٨ ٥

صدر الكتاب الأصلي باللغة الإنجليزية عام ٢٠١٢.
صدرت هذه الترجمة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٤.

المحتويات

شكر وتقدير

إنني ممتنٌّ للغاية للتعليقات التي تلقَّيتُها على النُّسخ الأوَّلية لهذا الكتاب، والتي قدَّمها إليَّ كلٌّ من نيكولاس ألزيتا، وألما بارنر، وفيليسيتاس بيكر، وكونستانت بونارد، وكيارا بروزو، ودينيس بوهلر، وباتريك بتلين، ودان كافيدون-تيلور، وويل ديفيز، ورايان دوران، وبيتر فاسكاس، وجابرييل فيريتي، ولورين جيراردين-لافيرج، وكريس جوفين، ولورا جاو، وجون هوليداي، وآنا إيشينو، ولازلو كوشيجي، وماجداليني كوكو، وروبي كوبالا، وكيفين لاند، وجاسون ليدنجتون، وهانز مايس، ومانولو مارتينيز، وموهان ماتثان، وكريس ماكارول، وريجينا-نينا ميون، وتوماس رالي، وسام روز، ومارتن ستينهاجين، وجاكوب ستيسكال، ولو تينج، وجيراردو فييرا، وألبرت فان ويستن، ودان ويليامز، ونيك ويلتشر، ونيك يونج، ومحكِّم مجهول. وأعرِب عن شكري الخاص لدومينيك لوبيز، الذي قرأ ثلاث نُسَخ مختلفة من مخطوطة الكتاب. دُعِمَت كتابة هذا الكتاب بمنحة ERC كونسوليداتور (726251)، ومنحة FWO أوديساس (G.0020.12N)، ومنحة FWO البحثية (G0C7416N).

الفصل الأول

تائه في المتحف

تذهب إلى المُتحَف. وتقف في الصف نصفَ ساعة. وتدفع ٢٠ دولارًا. وها أنت ذا بالداخل، تنظر إلى الأعمال الفنية المعروضة، لكنك لا تفهم منها شيئًا. تحاول جاهدًا. تقرأ الإرشادات الموضوعة بجوارِ الأعمال الفنية. وتلجأ حتى إلى الدليل الصوتي. ولكنك لا تزال لا تفهم شيئًا. فماذا تفعل؟

ربما لا يعجبك هذا الفنان كثيرًا. أو ربما لستَ مهتمًّا باللوحات الفنية بشكلٍ عام. أو ربما لستَ مهتمًّا بالفن أصلًا. ولكنك استمتَعتَ بالنظر إلى اللوحات الفنية في مناسباتٍ أخرى بالفعل. واستمتَعتَ بالنظر إلى لوحاتٍ لهذا الفنان نفسِه. ربما حتى باللوحة نفسِها. ولكنك اليوم، لسببٍ ما، لا تستمتع بها.

أيبدو هذا مألوفًا لك؟ لقد عانَينا جميعُنا هذا الأمر. ربما ليس في المتحف، ولكن في قاعةِ الحفلات الموسيقية، أو عندما نحاول قراءةَ إحدى الروايات قبل النوم. من الممكن أن تغمُرنا تجربتُنا للفن بالرضا، لكن من السهلِ أيضًا أن تحيدَ عن هذا المسار. وفي بعض الأحيان، يكون الخيط الفاصل بين الأمرَين رفيعًا جدًّا.

إنني أستخدم هذا المثالَ لتقديم موضوع علم الجمال؛ لأن ما نحاول الحصول عليه في هذه المواقف هو شكلٌ من أشكال الخبرة الشعورية التي يدور حولها هذا الكتاب. وعدمُ القدرة على الوصول إلى تلك الخبرات (رغم المحاولة) يحدِّد حقًّا ماهيتَها ومدى أهميتِها لنا جميعًا.

صحيحٌ أنني استخدمتُ أمثلةً من الفن، لكنَّ هذا قد يحدُث أيضًا عندما نحاول الاستمتاعَ بمنظر الطبيعة من قمَّة جبل، أو عندما نحاول تذوُّق وجبةٍ فاخرة دون جدوى. إنَّ التجربة الجمالية (في الفن، أو الطبيعة، أو الطعام) قد تأخذنا في رحلةٍ وَعْرة.

علم الجمال للعامة

يتناول علمُ الجمال بعضَ الأنواع الخاصة من الخبرات الشعورية. الخبرات التي نهتَم بها كثيرًا. إنَّ الكلمة اليونانية aesthesis تعني «الإدراك الحِسي»، وعندما قدَّم الفيلسوف الألماني ألكسندر بومجارتن (١٧١٤–١٧٦٢) مفهومَ «علم الجمال» في عام ١٧٥٠، كان ما يقصده به تحديدًا هو دراسة الخبرات الحسية، وقد أسماه scientia cognitionis sensitivae؛ أي علم المعرفة الحِسية.

تمثِّل الخبرات التي يتناولها علمُ الجمال طيفًا واسعًا. ونحن نهتَم ببعض الخبرات الحِسية أكثرَ مما نهتَم بغيرها. ولا تقتصر تلك الخبرات على الاستمتاع بالأعمال الفنية في المُتحف أو بعرضٍ في الأوبرا. وإنما تشمل أيضًا خبرةَ الاستمتاع بأوراق الخريف في الحديقة في طريقنا إلى المنزل ونحن عائدون من العمل، أو حتى ضوء غروب الشمس الساقط على طاولة المطبخ. وتتعلَّق الجماليات أيضًا بخبرتك الحِسية عندما تختار القميص الذي سترتديه اليوم، أو عندما تتساءل عمَّا إذا كان ينبغي أن تضع مزيدًا من الفُلفل في الحَسَاء. الجماليات في كل مكانٍ من حولنا. إنها أحدُ أهم جوانب حياتنا.

في بعض الأحيان، يرى الفنانون، والموسيقيون، وحتى الفلاسفة أنَّ الجماليات أمرٌ خاصٌّ جدًّا بالنُّخبة. وهذا ناتج عن سوء فهْم للموضوع، وهو من الأمور التي يهدُف هذا الكتاب إلى تصحيحها. فما يُسمى ب «الفن الراقي» ليس أَوْلى بالانتماء إلى نطاق موضوع الجماليات من مسلسلات كوميديا الموقف «السيتكوم»، أو الأوشام، أو موسيقى البانك روك. ثم إنَّ نطاق الجماليات أوسعُ من نطاق الفن، راقيًا كان أو غيرَ راقٍ. إنه يتضمَّن الكثير مما نهتَم به في الحياة.

عبَّر فيتولد جومبروفيتش (١٩٠٤–١٩٦٩)، الرِّوائي البولندي الطليعي، عن هذا الإحساس بأناقةٍ بالغة كما يلي:

> ما دائمًا يكون مذاقُ الطعام أفضل في مطاعم الدرجة الأولى. وبالنسبة لي، يؤثِّر الفن فيَّ تأثيرًا أكبرَ عندما يظهر على نحوٍ غيرِ مثالي، وعَرَضي، ومبعثَر، مُشيرًا فحسب بطريقةٍ ما إلى وجوده، مما يسمح للمرء بالشعور به من خلال عدم الكفاءة في تفسيره. إنني أُفضِّل موسيقى شوبان التي تصل إلى سمعي في الشارع عَبْر نافذةٍ مفتوحة على موسيقى شوبان التي تُعزَف بأسلوبٍ رائع على خشبة المسرح في حفلٍ موسيقي.

ليست وظيفة علم الجمال أن يخبرك أيُّ الأعمال الفنية جيدة وأيها سيئ. وليست وظيفة علم الجمال أن يخبرك أيُّ الخبرات الحِسية جديرةٌ بالاستمتاع بها؛ موسيقى شوبان في الشارع أم موسيقى شوبان في قاعة حفل الموسيقى. إذا كانت الخبرة تستحق الاستمتاع بها في نظرك، فإنها تصبح بذلك موضوعًا محتملًا للجماليات. يمكنك الحصولُ على النشوة الجمالية حيثما تجدها. فليس علم الجمال دليلًا ميدانيًّا يخبرك بالخبرات الحِسية المسموح بها، وغير المسموح بها. وهو ليس خريطةً تساعدك في العثور على تلك الخبرات. علم الجمال طريقةٌ لتحليل المعنى وراء استمتاعك بهذه الخبرات. إن علم الجمال لا يتصدَّى لإصدار الأحكام على الإطلاق، وينبغي له ألا يكون كذلك.

دعني أقُص عليك مثالًا معبرًا. يصف فرناند ليجر (١٨٨١–١٩٥٥)، الرسَّام الفرنسي، أنه شاهَد هو وصديقُه صاحبَ متجرٍ للخياطة من نافذة العرض في أثناء تنسيقه سبع عشرة صدريةً مع أزرارِ الأكمام وربطات العنق المناسبة لها. أمضى الخياط إحدى عشرة دقيقةً في تنسيق كل صدرية. حرَّكها إلى اليسار مسافةَ بضعة ملِّيمترات، ثم خرج من المتجر، ووقف أمام المتجر ليُلقيَ نظرةً عليها. عاد بعد ذلك إلى الداخل، وحرَّكها إلى اليمين قليلًا، وما إلى ذلك. كان مستغرقًا جدًّا في الأمر لدرجةِ أنه لم يلحظ حتى أن ليجر وصديقه كانا يشاهدانه. أشعَر هذا ليجر بالإهانة بعضَ الشيء؛ إذ جعله يفكِّر كيف أنَّ قلةً من الرسَّامين فقط يولون أعمالَهم الاهتمامَ الجمالي مقدارَ ما يوليه هذا الخياط العجوز لعمله. والعدد أقلُّ بالطبع بين رُوَّاد المتاحف. ما كان يشير إليه ليجر، وكذلك المبدأ التوجيهي لهذا الكتاب، أن الخبرة الحسية للخياط تستحق أن توصف بكونها خبرةً جمالية لا تقل عن خبرة إعجاب أيٍّ من زائري المتاحف بلوحات ليجر.

إن التفكير في الجماليات بهذه الطريقة الشاملة يفتح طرقًا جديدة لفَهم المسائل القديمة بشأنِ الجانب الاجتماعي لتجاربنا الجمالية وأهمية القيم الجمالية لذواتنا. ويجعل من الممكن التفكيرُ في الفن والجماليات بطريقةٍ عالميةٍ خالصة لا تنطوي على الافتراض المسبَق بتفوُّق «الغرب».

عِلم الجمال أم فلسفة الفن؟

عِلم الجمال وفلسفة الفن موضوعان مختلِفان. ففلسفة الفن تُعنى بالفن. بينما يتعلَّق عِلم الجمال بالعديد من الأشياء، بما فيها الفن. لكنه يتعلَّق أيضًا باستمتاعنا بالمناظر الطبيعية الخلابة، أو بنمط الظلال على الحائط المقابل لمكتبك.

هذا الكتاب عن عِلم الجمال. وهو بذلك أوسعُ وأضيقُ نطاقًا في الآن نفسِه من كتاب عن فلسفة الفن. تتناول فلسفة الفن مجموعةً متنوِّعة وكبيرة من المسائل الفلسفية المتعلقة بالفن؛ مسائل ميتافيزيقية، ولغوية، وسياسية، وأخلاقية. وأنا لن أتطرَّق إلى معظمِ هذه المسائل. فعلى سبيل المثال، لن أتحدَّث عن تعريف الفن، أو عن مدى اختلافِ الأعمال الفنية عن جميع الأشياء الأخرى في العالم.

يُشتَهَر عن بارنيت نيومان (١٩٠٥–١٩٧٠)، الرسام التجريدي الأمريكي، أنه قال إن الفنانين غيرُ معنيِّين بعلم الجمال مثلما أن الطيور غيرُ معنية بعلم الطيور. ويجب التوضيح أن فلسفة الفن هي ما كان من شأنه أن يكون المكافئ لعلم الطيور في هذه المناوشة الصريحة، وليس الجماليات. ففلسفة الفن هي ما يُعنى بتصنيف الأعمال الفنية والتفكُّر في الاختلافات بين أنواعها وفئاتها، وليس الجماليات. لذا فإن ملاحظةَ نيومان في الواقع عن فلسفة الفن، وليس الجماليات. فالجماليات، وهي دراسةُ الخبرات الحسية التي يعمل الفنانون وفقًا لها ويحاولون التعبيرَ عنها في أعمالهم، موضوعٌ وثيقُ الصلة بكل فنان.

غير أنَّ الأعمال الفنية يمكن أن تثيرَ جميع أنواع الخبرات بالطبع، وعلم الجمال لا يتحدَّث عنها كلِّها. أنا متأكد من أن أيَّ لص للأعمال الفنية لديه قَدْر من التذوُّق للعمل الفني الذي يسرقه، لكنَّ هذا النوع من الخبرة الحسية ليس هو النوع الذي يتحدَّث عنه هذا الكتاب على الأرجح. تخيَّل أنني أعدُك بأن أعطيَك الكثيرَ من المال إذا جُبتَ أنحاء مُتْحف متروبوليتان للفنون وعدَدتَ اللوحات المُوقَّعة. أنا واثقٌ من أنه يمكنك فِعل ذلك، لكنه لا يضعك في حالةٍ ذهنيةٍ جمالية، مهما كان فهمُك لهذه الحالة فضفاضًا.

إننا ننخرط مع الأعمال الفنية جماليًّا، لكننا ننخرط فيها أيضًا بجميع الأشكال الأخرى. وثمَّة الكثيرُ من الأشياء الأخرى التي ننخرط معها جماليًّا. (سأستخدم على مدارِ كل الكتاب تعبيرَي «الخبرة الجمالية» و«التجربة الجمالية» بالتبادل تقريبًا، مع الإقرار بأن التجربة الجمالية هي شيءٌ نقوم به، وأن الخبرة الجمالية هي ما نشعُر به أثناء تجربتنا شيئًا ما تجربةً جمالية.) صحيحٌ أنَّ الفن والجماليات موضوعان منفصلان، لكنَّ هذا لا يعني أن نتجاهل الصلةَ بينهما تمامًا. فالعديد من لحظاتنا القيمة من الناحية الجمالية مصدرُها الاندماج مع الفن.

بعبارةٍ أخرى، يمثِّل الفن عنصرًا مهمًّا في الجماليات، لكنه لا يتمتَّع بمكانةٍ مُميَّزة فيه بأي حالٍ من الأحوال. وفقًا لأحد الاتجاهات المؤثِّرة في الجماليات «الغربية»، فإن تجربتنا

الجمالية للفن — للفن الراقي في واقع الأمر — تختلف تمامًا عن تجربتنا الجمالية لأي شيءٍ آخر. إنَّ هذا المسار الفكري لا يبخَس علم الجمال قيمتَه بقَدْر ما يقيِّد أهميةَ اللحظات الجمالية في حياتنا وصلتها بها فحسب، بل يتعارض أيضًا مع الغالبية العظمى من التقاليد الجمالية غير «الغربية». وهذا الكتاب مقدمةٌ قصيرة جدًّا عن علم الجمال، لا مقدمة قصيرة جدًّا عن نوعٍ من التقاليد الجمالية شديدِ الخصوصية، على الرغم من أهميته التاريخية، وهو النوع «الغربي».

الجماليات غير «الغربية»

لقد أُنتِجَت القِطَع الفنية في كل مكان في العالم. والموسيقى أيضًا. وكذلك القصص. على الرغم من ذلك، عندما تذهب إلى أي مُتحفٍ فني من المتاحف الرئيسية في العالم، فمن المحتمل أن تصادف أشياءَ مصنوعة في «الغرب» (أوروبا، وإذا كان متحفًا للفن الحديث، فربما تجد أيضًا قِطَعًا من أمريكا الشمالية، سأستخدم علامتَي التنصيص حول كلمة «الغرب» طوال الكتاب للإشارة إلى أن «الغرب» ليس مفهومًا موحدًا على نحوٍ واضح). وإذا كنتَ تبحث عن أشياءَ من أجزاءٍ أخرى من العالم، فغالبًا ما ستحتاج إلى الذهاب إلى جناحٍ بعيد من أجنحة المتحف، بل إلى متحفٍ آخر في بعض الأحيان. لكنَّ الفن ليس حكرًا على «الغرب»، وكذلك الجماليات.

لطالما وضع الناسُ في جميع أنحاء العالم نظرياتٍ بشأنِ خبرتنا مع الفن. وسيكون التمسُّك بالمنظور الأوروبي للجماليات انحيازًا، مثله في ذلك مثل الاقتصار على عرض الأعمال الفنية الأوروبية في المتاحف. لكنَّ الجماليات الإسلامية، واليابانية، والصينية، والإندونيسية، والأفريقية، والسومرية–الآشورية، وما قبل الكولومبية، والسنسكريتية، والبالية كلُّها أنظمةٌ فكرية تتمتَّع بتعقيدٍ مذهلٍ ومليئة بالمشاهداتِ البالغةِ الأهمية عن الخبرات الفنية وأشياءَ أخرى. ويجب ألا يتجاهلها أيُّ كتابٍ عن الجماليات.

الواقع أن الجماليات «الغربية» هي الشاذَّة من نواحٍ كثيرة، بتركيزها (أم يجب أن أقول هوسها؟) على الحُكم على الفن الراقي، وعلى إخراج التجربة الجمالية من سياقاتها الاجتماعية. لن أدَّعي أنني سأغَطي جميعَ التقاليد الجمالية في هذا الكتاب. لكنني أيضًا لن أركِّز حصرًا على الأفكار «الغربية» التي تفشَل فشلًا صارخًا في أن يكون لها صداها لدى بقية العالم، بغَض النظر عن مكانة الرجال البِيض الراحلين الذين قدَّموها.

الفصل الثاني

الجنس والمخدِّرات وموسيقى الروك

تُشكِّل الخبرات التي يمكن عدُّها خبراتٍ جماليةٍ مجموعةً متنوِّعة بدرجةٍ كبيرة. فهي لا تقتصر على الاستماع إلى أغنيتك المفضَّلة أو مشاهدة فيلمك المفضَّل، بل تُشكِّل أيضًا مشاهدةَ تجميعةٍ من «أعظم الأهداف» على موقع «يوتيوب»، والاستقرار على زَوجَين من الأحذية، واختيار المكان الأنسب لوضع آلةِ إعداد القهوة على منضدة المطبخ. ومن الصعب للغاية إيجادُ شيءٍ مشترك بين هذه الأمور جميعها.

ويجب بالطبع ألا يكون التعريف شاملًا للغاية. فغالبًا ما يفرِّق الفلاسفة بين اختبار الفن والخبرات الحسية الناتجة عن تأثيرِ المخدِّرات أو الإثارة الجنسية (وأيضًا خبرات اللذة في العموم، مثل الحفلات الصاخبة، التي من المفترَض أن تشملها عبارة «موسيقى الروك آند رول»). لذلك فإن الطريقةَ التقليدية للتفكير في الجماليات أنه يتعيَّن علينا بطريقةٍ ما رسمُ خطٍّ بين ما هو جمالي وما هو غير جمالي، بحيث يخرج الجنس والمخدِّرات من نطاق الجمالي، بينما تظل تصفيفاتُ الشَّعر والموسيقى ضمن هذا النطاق. فكيف يمكن ذلك؟

إنني أستخدم معضلةَ الجنس والمخدِّرات وموسيقى الروك خلفيةً لتقديمِ أهمِّ النُّهُج في علم الجمال. لكني لا أعتقد في الواقع أنه يُمكِننا الحفاظُ على التمييز بين الخبرات الجمالية من ناحية، والجنس والمخدرات وموسيقى الروك من ناحيةٍ أخرى. فجميع الأمور يمكنها أن تُكسِبنا خبرةً جمالية، ومن الممكن جدًّا أن تُعَد بعض الخبرات الناتجة عن تأثيرِ المخدِّرات على سبيل المثال، خبراتٍ جمالية. لكن التعرُّف على هذه النُّهُج يساعدنا على معرفة مدى صعوبة الحفاظ على تصنيفِ ما هو جمالي وما هو غير جمالي.

سأتحدَّث عن أربعة مفاهيم مؤثِّرة في علم الجمال، يمكن تلخيصُها في الجمال، والمتعة، والعاطفة، و«تقدير الشيء لذاته». ولن تكون المناقشة بغرض رفضها أو إظهار

عدم جدواها، ولا للسخرية منها أيضًا. وإنما سأتحدَّث عنها لأن كلًّا منها يشتمل على بعض المؤشِّرات المهمة حقًّا للكيفية التي يجب أن نفكِّر بها والتي يجب ألا نفكِّر بها في نطاق الجماليات.

ماذا عن الجمال؟

أكثرُ ما يشيع عن علم الجمال أنه يتعلَّق بالجمال. فلتُلقِ نظرةً من حولك في الشارع، وستظهر كلمة «جماليات» بانتظام في صالونات التجميل. ومن المغري تبنِّي نهجٍ كنهج صالونات التجميل عند محاولةِ شرح علم الجمال، كتخصُّصٍ فلسفي. وتتمثَّل الفكرة العامة لهذا النَّهج في أن بعض الأشياء جميلة، وبعضها الآخر ليس كذلك. ويساعدنا علم الجمال في التفريق بين هذه وتلك، وربما حتى شرح السبب في جمالِ ما هو جميل.

إنني أسمي هذه الطريقةَ في التفكير بـ «نهج صالونات التجميل» لأنَّ مجالًا كجراحة التجميل أو العناية بالأظافر به مفاهيمُ واضحة إلى حدٍّ ما لما هو جميل وما ليس بجميل. حقيقة الأمر أنَّ الهدف الرئيسي لمثل هذه المجالات هو تحويلُ شيءٍ ليس بالجمال الكافي إلى شيءٍ أكثرَ جمالًا. وكثيرٌ ممن يعتقدون أن علم الجمال يتعلَّق بالجمال يتبنَّون افتراضاتٍ مماثلة حول وجود خَطٍّ فاصل في العالم بين الأشياء الجميلة والأشياء غير الجميلة.

يحلُّ نهج صالونات التجميل معضلةَ الجنس والمخدِّرات وموسيقى الروك دون عناءٍ كبير. الخبرات الجمالية هي خبراتٌ مع الأشياء التي تُوصف بالجميلة. الخبرات الناتجة عن تأثير المخدِّرات أو الخبرات الجنسية أو خبرات الاستماع إلى موسيقى الروك ليست خبراتٍ لأشياءَ جميلة. وبناءً على هذا، لا تُعَد خبراتٍ جمالية.

سيكون من السهل للغاية الاستهزاء بهذا الرأي لِما يحمله من نغماتٍ غارقةٍ في الوعظية والحِكَمية (موسيقى الروك هي موسيقى الشيطان، والماريجوانا هي حصاد الشيطان، والجنس، حسنًا، هو الجنس)، غير أنه من المهم التنويهُ إلى أن المشكلة الحقيقية في نهج صالونات التجميل ليست في أنه يضع الخط الفاصل بين ما هو جميل وما هو غير جميل بطريقةٍ نُخْبوية أو تحفُّظية. المشكلة الحقيقية هي أنه يضع خطًّا فاصلًا من الأساس.

إنَّ كونَ الشيء جميلًا يختلِف تمامًا عن كونه أحمرَ مثلًا. إننا نستطيع تصنيفَ جميع الأشياء الموجودة في العالم إلى كَومتَين؛ أشياء حمراء، وأشياء غير حمراء. ربما يكون

هذا غيرَ منطقي أو مُجدٍ، لكنه ممكن على أي حال. لكننا لا نستطيع تصنيفَ جميع الأشياء الموجودة في العالم إلى كَومة الأشياء الجميلة والكَومة الأخرى، الأشياء غير الجميلة. هذا على الأقل إذا أردنا أن يكون للجمال مكانٌ في الجماليات. ومثلما يقول أوسكار وايلد (١٨٥٤–١٩٠٠)، «ما من شيءٍ قبيح بالدرجة التي تجعله لا يبدو جميلًا في ظروفٍ معينة من الضوء والظل أو بالقرب من أشياءَ أخرى؛ وما من شيءٍ جميل بالدرجة التي تجعله لا يبدو قبيحًا في ظروفٍ معيَّنة.»

المقصد هو أن الجمال ليس سِمة من سِمات الأشياء، تظل على حالتها في جميع الأوقات، وجميع السياقات، وفي نظر جميع المشاهدين. إذا كان لهذا المفهوم أن يكون مفيدًا لعلم الجمال ولو من بعيد، فينبغي أن يكون قادرًا على استيعاب الطبيعة المتفلتة للجمال وحقيقة أننا، كما أصاب أوسكار وايلد في قوله، نرى شيئًا جميلًا في بعض الأحيان، وفي أحيانٍ أخرى لا نراه كذلك. ولا علاقةَ لهذا بالجدل المتعلِّق بما إذا كان الجمال في عين الرائي أم لا، وهو موضوع سأناقشه في الفصل الخامس. حتى لو لم يكن الجمال في عين الرائي؛ حتى لو كان «موضوعيًّا» بشكلٍ ما، فهو يتأثَّر كثيرًا بالسياق الذي نجده فيه. ولا يمكن لنهج صالونات التجميل تفسيرُ هذا الارتباط بالسياق.

على الرغم من أن نهج صالونات التجميل كان هو السائد على مدارِ فترةٍ طويلة من تاريخ الجماليات «الغربي»، فهو ليس بالنهج الوحيد عندما يتعلَّق الأمر بالجمال. إليك أحدَ البدائل، الموجَز في هذا الشعار الفصيح، والمنسوب خطأً (وباستمرار) إلى كونفوشيوس (٥٥١ قبل الميلاد–٤٧٩ قبل الميلاد): «لكل شيءٍ جمالُه وما كل أحدٍ يراه.» ليس لدينا إذن كَومتان؛ واحدة للأشياء الجميلة، والأخرى للأشياء غير الجميلة. لدينا كَومةٌ واحدة فقط.

ثمَّة تياراتٌ متنوِّعة أيضًا من الطليعيِّين قد أيَّدَت نُسخًا من هذا الرأي. بالرجوع إلى ليجر، نجده أيضًا يعارض أيَّ شكلٍ من أشكال «التسلسلات الهرمية للجمال». إليك اقتباسًا معبِّرًا من كلماته:

> الجمال في كل مكان؛ ربما يكون أكثرَ حضورًا في تنسيقك أوعيةً على الجدران البيضاء لمطبخك، مما هو عليه في غرفة معيشة منزلك على طراز القرن الثامن عشر، أو في المتحف الرسمي.

إذن فالرأي هنا هو أنَّ أيَّ شيءٍ يمكن أن يبدوَ جميلًا، والجماليات أمرٌ يتعلَّق تحديدًا بتلك الخبرات الجميلة. غير أنَّ ما يجعل خبرةً ما جماليةً ليس كون الشيء المُختبَر جميلًا،

بل إنَّنا نختبره بطريقةٍ معينة (أي أن تكون خبرتُنا مع الشيء أنه جميل). الأمر لا يتعلَّق بالشيء المُختبَر بل بالشكل الذي تتخذه خبرتُنا.

إنَّ هذا النهج يُجسِّد التوجُّه المخالِف للنُّخبوية والمخالف لإصدار الأحكام الذي بدأتُ به حديثي، لكن ثمَّة خدعة في الأمر هنا. فهذه الطريقة للربط بين الجَمال والجماليات في واقع الأمر تجعل مفهوم الجَمال أمرًا زائدًا عن الحاجة. فنحن نستطيع أن نرويَ هذه القصة دون الحديث عن الجَمال على الإطلاق. فليس الجَمال هنا سوى ممثلٍ لطابع خبرتنا، وهو ليس حتى ممثلًا ذا نفعٍ كبير. إذا كان عِلم الجمال يتعلق باختبارنا أشياءَ، أيًّا ما كانت، على أنها أشياءُ جميلة، فسنرغَب في معرفةِ ما يعنيه هذا. كيف يحدُث الأمر؟ أنظر إلى لوحة في المتحف، ولا يسعُني أن أصفَ هذه الخبرة سوى بأنها أبعدُ ما تكون عن كونها خبرةً جمالية. كيف لي أن أجعلها خبرةً جمالية؟ هل أختبرها كما لو كانت جميلة؟ لا تُعينُني هذه النصيحة كثيرًا.

يعطينا نهج صالونات التجميل على الأقل طريقةً للتمييز بين الخبرات الجمالية والخبرات غير الجمالية (مثل خبرات الجنس، والمخدِّرات، وموسيقى الروك، كما يُزعَم). ليست طريقةً جيدة جدًّا، ولكنها طريقةٌ على أي حال. أما النهج الأكثرُ ديمقراطية، والذي ربطتُه بكونفوشيوس وليجر، فهو لا يُخبرنا في حد ذاته بالكثير عن الخبرات الجمالية. إذا سلَكنا هذا الطريق، فسيظل علينا أن نفسِّر الكثيرَ عما يجعل بعض الخبرات (دونًا عن غيرها) خبراتٍ للشيء على نحوٍ جميل. وإذا تمكنَّا من هذا التفسير، فستكون أيُّ إشارة إلى «الجمال» في كل هذا مجرَّد تصنيفٍ غير مفيد.

على الرغم من ذلك، فقد علمَتْنا النسخة الديمقراطية لمفهوم الجمال شيئًا مهمًّا حقًّا. ليس الأمر أن بعض الأشياء جماليةٌ وبعضها الآخر ليس كذلك. فكل الأشياء (حسنًا، كل الأشياء تقريبًا) يمكنها أن تحفِّز تجربةً جمالية. ولا يُوجَد شيءٌ من شأنه أن يحفِّز ذلك الانخراط في التجربة الجمالية على الدوام، حتى لو كان أعظمَ الأعمال الفنية. يتعلَّق السؤال المهم، إذن، بكيفيةِ تفسيرنا لهذا النوع من التجربة الجمالية، وكيفية تحفيزها. يُمكِننا استخدامُ العبارة: «اختبار الشيء على أنه جميل» كتذكيرٍ مفيد لطابع هذه الخبرة. لكن ذلك ليس تفسيرًا لهذه الخبرة.

يمكننا أن نختبرَ الشيء نفسه جميلًا وغير جميل في الوقت ذاته. في الحالة الأولى تكون الخبرة جمالية، وفي الحالة الثانية لا تكون كذلك. ولهذا، من المفترض أن نجدَ في مفهوم الجَمال شرحًا تفصيليًّا لهذا الاختلاف. ومن المفترض أن يكون لهذا التفسير علاقةٌ

بكيفية تطوُّر هذه الخبرة، أو ربما بكيفية تجسُّد انتباهنا أو عواطفنا. ولكنه ليس له علاقةٌ كبيرة بالجَمال.

ماذا عن المتعة؟

من المفاهيم الأخرى المهمةِ التي غالبًا ما تُستخدَم عند الحديث عن الفَرق بين ما هو جمالي وما هو غير جمالي، مفهومُ المتعة. والفكرة العامة هي أن الجماليات تتصل بالمتعة. أما ما هو غير جمالي، فليس كذلك. فالخبرات الجمالية هي خبراتٌ ممتعة (في الغالب بالطبع وليس دائمًا)؛ ولهذا نُحب أن نخوضها. وما نرجوه أن نفهمَ ما يجعل خبرةً ما جمالية إذا فهمنا المتعةَ التي تنطوي عليها.

ليست متعةً جمالية. كان إيمانويل كانط (١٧٢٤–١٨٠٤) يرى أن ما يميِّز المتعةَ الجمالية هو أنها لا غائية. وقد كُتِبَت ملايين الصفحات حول ما قد تعنيه هذه «المتعة اللاغائية». وبدلًا من البدء بالمزيد من الدراسات العلمية حول كانط، سأبدأ بعلم نفس المتعة.

يميِّز علماء النفس بين نوعَين من المتعة. النوع الأول هو ما تشعر به عند توقُّف شيءٍ غير سارٍّ. سأسميها «متعة الارتياح» لأنها تُحفَّز بعودة الجسم إلى حالته الطبيعية بعد فترةٍ من الاضطراب. لذلك إذا كنتَ تتضور جوعًا وتمكَّنتَ من تناول شيء أخيرًا، فإن المتعة التي تشعر بها هي متعةُ الارتياح؛ فقد عاد جسمك إلى حالته الطبيعية قبل الجوع.

متعة الارتياح قصيرة الأجل؛ إذ تكون الأشياء غيرُ السارة قد انتهت، وتتشكَّل المتعةُ في لحظة الارتياح. لكنها لحظة فحسب. ومتعة الارتياح لا تحفِّزنا لشيءٍ آخر. ربما تكون نتيجةً لشيء نفعله، لكنها لا تجعلنا نفعل أشياءَ أخرى.

وسنقارن هذا مع ما سأسميه «المتعة المستديمة». تحفِّزنا المتعةُ المستديمة على الاستمرار في فعلِ ما نفعله؛ فهي تدعم نشاطنا. إننا نسير على طول الشاطئ ونجده أمرًا ممتعًا للغاية. ليس ذلك ارتياحًا من أيِّ شيء. كلُّ ما هنالك أنه يمنحنا شعورًا جيدًا. ويمكن لذلك أن يستمرَّ فترةً طويلة، على عكس متعة الارتياح. كما يحفِّزنا على مواصلة السير.

كما أشار الفيلسوف الكندي موهان ماتثان (١٩٤٨)، استنادًا إلى هذه الفروق النفسية، فإن من شأنِ نشاطٍ واحد، بل ربما النشاط نفسه، أن يمنحك متعةَ الارتياح في بعض السياقات والمتعة المستديمة في سياقاتٍ أخرى. تناوُل الطعام مثالٌ جيد على ذلك.

إذ يمكنه أن يمنحك متعةَ الارتياح عندما تأخذ أولَ قضمة بعد عدم تناول الطعام يومًا كاملًا. لكنه قد يمنحك متعةً مستديمة أيضًا إذا كنت تستمتع بتناولِ وجبةٍ فاخرة.

عادةً ما تكون المتعة الجمالية متعةً مستديمة. تنظر إلى إحدى اللوحات الفنية، وتُحفِّزك المتعة التي تشعُر بها على الاستمرار في النظر إليها. إنه نشاطٌ مستمر تمامًا كالسير على طول الشاطئ. تُديم متعتُنا تجربتَنا المستمرة مع اللوحة، حتى إنه يصعُب علينا في بعض الأحيان أن ننصرفَ عن التجربة.

يعطينا هذا صورةً معقَّدة فيما يتعلَّق بمعضلة الجنس، والمخدِّرات وموسيقى الروك. فيمكن لبعض الأنشطة الجنسية والأنشطة الناتجة عن تأثيرِ المخدِّرات أن تمنحنا متعةً مستديمة. لذلك لا يمكننا ببساطة رفضُ الجنس والمخدرات بشكلٍ عام واستبعادُهما من الدائرة المتميزة للأنشطة الجمالية. أعتقد أن هذه إحدى مميزات هذا المفهوم؛ فلا أرى سببًا يمنعُنا من تضمين بعض الخبرات الجنسية والناتجة عن تأثير المخدرات في نطاق الخبرات الجمالية. الحق أن مفهومَ المتعة يعطينا مؤشرًا عمَّا يجعل بعض الخبرات الجنسية والناتجة عن تأثير المخدرات دون غيرها تستحق، على وجهِ الخصوص، أن تُوصَف بالمتعة المستديمة.

يُوجَد قَدْر لا بأس به من الأبحاث النفسية عن كيفية تحفيز المتعة المستديمة لاستمرار الأنشطة ومساعدتها في ذلك. من الأمثلةِ على ذلك تناوُل المشروبات. إذا تناولتَ كميةً كبيرة نوعًا ما من نوعٍ تُحبه من المشروبات، يمكن أن يؤديَ هذا إلى متعةٍ مستديمة. يمكنك الشعورُ بالمتعة عند الارتشافِ منه، وربما تحريكه في فمك، ثم ابتلاعه، وأخذ رشفةٍ أخرى، وهكذا. هناك إيقاعٌ معيَّن لها، والمتعة التي تحصُل عليها في هذا النشاط تحافظ على هذا الإيقاع، وتضبطه بدقةٍ أيضًا.

نحن نعرف الكثيرَ عن الآليات الفسيولوجية المتضمَّنة في فعلِ الشرب في هذا السياق؛ كيف يؤدي تزامُن عمل العضلات المختلفة إلى التنسيق السلس للعمليات المشارِكة في عملية الشرب. ولكن كيف يحدُث ذلك في حالةِ التجربة الجمالية؟ ماذا سيكون المعادل لعمل عضلات الرقبة لدينا؟ فما من عضلاتٍ تشترك بشكلٍ مباشر في التجربة الجمالية، في نهايةِ المطاف.

تُحفِّز المتعة المستديمة استمرارَ تجربتنا الجمالية وتضبطها بدقةٍ عن طريق التحكُّم في انتباهنا. وصحيحٌ أنَّه ما من عضلاتٍ تشترك بشكلٍ مباشر في أغلب حالات التجارب الجمالية، لكن الانتباه يُسهِم في هذه العملية بدرجةٍ كبيرة. عندما تنظر إلى تلك اللوحة،

فإن المتعة التي تحصُل عليها من ذلك الفعلِ تدفع انتباهك لمواصلة الاندماج. وبناءً على هذا، ينبغي لمفهوم المتعة الجمالية باعتبارها متعةً مستديمة أن يقدِّم لنا تفسيرًا بشأنِ كيفية عمل انتباهنا في تجربتنا الجمالية.

يأتي أحدُ الأسباب المهمة التي تجعل من اللازم حقًّا توضيح شكل الانتباه الذي تُحافِظ عليه المتعة المستديمة من نظرية السينما النسوية. تشير المُنظِّرة السينمائية البريطانية لورا مولفي (١٩٤١–...) في مقالها المؤثِّر للغاية «المتعة البصرية والسينما السردية» إلى أن الأفلام السائدةَ تسعى في معظم الأحيان إلى إثارة «المُتَع البصرية» التي تتمثَّل عادةً في مُتَع التحديقِ واستراقِ البصر لدى الذكور. وعادةً ما تكون الشخصية الرئيسية التي يُشجِّع الجمهور على التعاطف معها ذكرًا، وغالبًا ما يتم تشجيعنا على رؤيةِ النساء اللاتي يظهرن في هذه الأفلام من وجهةِ نظر البطل الذكَر. وهذه «النظرة الذكورية المحدِّقة» male gaze المُشبَّعة بالجوانب الجنسية كما تسمِّيها مولفي، هي ما يُشكِّل المتعة البصرية للسينما السردية.

هذه «المتعة البصرية» هي متعةٌ مستديمة بكل المقاييس (إنها تشجِّعنا على الاستمرار في النظر)، لكن من الواضح أنها تختلف تمامًا عن ذلك النوع، من المتعة الجمالية اللاغائية، الذي يتحدَّث عنه عِلم الجمال. ولهذا، يحتاج مفهوم المتعة في الواقع إلى أن يقدِّم لنا المزيدَ للتفريق بين المُتَع الجمالية وغير الجمالية. ومرةً أخرى، سيتعيَّن أن يكون لجزءٍ كبير من هذا التفسير علاقةٌ بالنشاط العقلي الذي تستديمه المتعة، والذي سيتعيَّن بدوره أن يكون وثيقَ الصلة بما يسترعي انتباهنا (وبكيفية انتباهنا له).

ماذا عن العواطف؟

يركِّز النهج الثالث لتحديد نطاق علم الجمال على العواطف. الفكرة العامة لهذا النهج أن الخبرات الجمالية خبراتٌ عاطفية. لذا فإن فهْم ما يجعل الخبرات الجمالية مختلفةً عن أنواع الخبرات الأخرى يعني فهْم نوع العاطفة المثارة.

فقد كانت آيريس مردوك (١٩١٩–١٩٩٩)، الروائيةُ الأيرلندية، ترى الأدب (والفن بشكلٍ عام) «نوعًا من التقنية المنضبطة لإثارة مشاعرَ بعينها». وأشار جورج كوبلر (١٩١٢–١٩٩٦)، أحدُ أكثرِ المؤرخين الفنيِّين تأثيرًا في القرن الماضي، إلى أن إحدى الطرق البسيطة للتفكير في الفن هي اعتبارُه «شيئًا مصنوعًا لإثارة الخبرات العاطفية». وربما بدا هذا الرأي، بصفته تقييمًا اجتماعيًّا للفن، أكثرَ إقناعًا في عام ١٩٥٩، عندما كتبه كوبلر،

منه في عام ٢٠١٩. ذلك أنَّ القَدْر الكبير من الفن المعاصر يحاول الابتعادَ إلى أقصى حدٍّ عن عواطفنا، مُفضِّلًا تجربةً فكريةً بحتةً أو تجربةً إدراكيةً بحتةً في بعض الأحيان (كما في حالة الفن المفاهيمي والفن البصري). لكن إذا اعتبرنا أن مزاعمَ مردوك وكوبلر خاصةٌ بالتجربة الجمالية وليس بالفن، فإن ذلك سيعني أن الخبرات الجمالية خبراتٌ عاطفية.

يصبح السؤال هنا إذن: ما أنواعُ العواطف التي تضُمها الخبرات الجمالية؟ أهو النوع نفسه من العواطف دائمًا في كل تجربةٍ جمالية؟ أم هي عواطفُ مختلفة، حسب التجربة التي نندمج فيها وكيفية اندماجنا؟

وجهةُ النظر الأكثر تطرفًا أننا نشعر دائمًا بالعاطفة نفسِها في جميع حالات التجربة الجمالية. إذا كان لدينا تلك العاطفة، فالأمر يُصنَّف على أنه تجربةٌ جمالية، وإذا لم تكن لدينا فلا يُصنَّف كذلك. ولكن ماذا عساها أن تكون هذه «العاطفة الجمالية»؟ كثيرةٌ هي العواطف المرشَّحة للإجابة عن هذا السؤال؛ فمنها الدهشة والتأثُّر وتأمُّل السِّمات الشكلية. بالرغم من ذلك، فمن السهل الإتيان بأمثلة، على التجربة الجمالية، لا تتضمَّن أيًّا من هذه العواطف.

إحدى السِّمات البارزة في التجارب الجمالية هي تنوُّعها؛ فستنطوي خبرتُنا الجمالية للأخدود العظيم ولإحدى أغنيات المغنية بيلي هوليدي كلٌّ منها على عواطفَ مختلفةٍ تمامًا. إن البحثَ عن عاطفةٍ واحدةٍ شاملة نشعُر بها في جميع هذه الحالات يعني تجاهُل تنوُّع الجماليات أو إخفاءه.

وحتى الشيء نفسه يمكنه أن يثيرَ عواطفَ مختلِفة للغاية باختلاف الظروف. فمن أغربِ القصص التي سمعتُها عن الفن كانت من صديقةٍ مقرَّبة لي للغاية كانت تذهب إلى مُتحَف سان فرانسيسكو للفن الحديث بعد كل مواعدةٍ أولى لها، وتجلس أمامَ لوحةٍ كبيرة جدًّا لمارك روثكو لتتعرَّف على شعورها تجاه الشريك الرومانسي المحتمل الجديد. لم يكن ذلك بمثابةِ بيئةٍ لها للتفكير في شخصٍ ما، بل كان ردُّ فِعلها تجاه اللوحة يتأثَّر بلقائها السابق. كانت العواطف التي أثارَتْها هذه اللوحة التجريدية الكبيرة في هذه المناسبات، كما أخبرَتْني، مختلفةً تمامًا. إذا كان بإمكان الخبرة الجمالية للوحةٍ واحدة أن تحفِّز عواطفَ بمثل هذا القَدْر من التنوُّع، فكيف يمكن وضْع جميع التجارب الجمالية تحت مظلةِ نوعٍ واحد فقط من «العاطفة الجمالية» الخاصة؟

على الرغم من ذلك، لا يمكن إنكارُ أن التجربة الجمالية يمكن أن تكون أمرًا عاطفيًّا، وهي غالبًا ما تكون كذلك. فقد يبكيك الفن، والطبيعة أيضًا. إنَّ الرابط بين

الجماليات والعواطف هو شيءٌ تتحدَّث عنه جميع التقاليد الجمالية، من الجماليات الإسلامية والسنسكريتية إلى اليابانية والصينية.

لا بد لأي فهْم للخبرات الجمالية أن يأخذَ العواطف على محمل الجِد. لكن هذا لا يعني أن العواطف هي العنصر الحاسم في الخبرة الجمالية. هل التجربة الجمالية هي التجربةُ العاطفية الوحيدة؟ بالطبع لا. فتجارب الجنس والمخدرات وموسيقى الروك يمكن أن تكون تجاربَ عاطفية للغاية؛ ربما أكثر عاطفيةً حتى من بعض الأمثلة الجمالية التي استخدمتُها. ويمكن الزعم بأن كلَّ ما نقوم به تقريبًا مُشبَّع بالعواطف بشكلٍ ما. لذا فإن التركيز على العواطف لن يكون ذا فائدةٍ كبيرةٍ في البحث عما يميِّز ما هو جمالي.

وعلى العكس من ذلك، هل التجربة الجمالية عاطفيةٌ على الدوام؟ عندما يصف فيرناندو بيسوا (١٨٨٨–١٩٣٥)، الشاعرُ والكاتب البرتغالي، خبرتَه الجماليةَ على النحو التالي «أنجرف بلا أفكارٍ ولا مشاعرَ، منتبهًا إلى حواسِّي فحسب»، يبدو لنا هذا نوعًا مألوفًا من التجربة الجمالية ليس للعواطف فيه سوى دورٍ ثانوي. في بعض حالات الخبرة الجمالية على الأقل، يكون الحسِّي هو المهيمن، لا العاطفي.

حتى تأمُّل السِّمات الشكلية، وهو أحدُ الأمثلة المزعومة على «العاطفة الجمالية»، يمكن اعتباره أمرًا إدراكيًّا وليس عاطفيًّا. فنجد على سبيل المثال أنَّ سوزان سونتاج (١٩٣٣–٢٠٠٤)، الناقدةَ الفنية الأمريكية، تصفُ الخبرة الجمالية بأنها «مُتَجَرِّدة، ومُرِيحة، وتأمُّلية، وخالية من العواطف، وتتجاوز الاستياء والاستحسان».

ربما لا تكون العاطفة هي ما يجعل الخبرات الجمالية جمالية. لكن الجوانب العاطفية للجماليات لا تزال مهمةً بقَدْر ما تُسلِّط الضوء على مدى أهمية العواطف في الخبرات الجمالية. وينبغي لأي حديثٍ عن الجماليات أن يعالجَ ما قد تكون عليه الخبرات العاطفية والجمالية من تداخُل، وهي الحال في معظم الأحيان.

ماذا عن تقدير الشيء لذاته؟

تتحدَّث سوزان سونتاج عن الخبرات الجمالية باعتبارها خبرةً مُتَجَرِّدة. ليست مُتَجَرِّدة من العواطف فحسب، بل من الاستياء، والاستحسان، والاعتبارات العملية أيضًا. وهذا هو أقلُّ الجوانب المحتملة رواجًا في مسألة الفصل بين ما هو جمالي وما هو غير جمالي؛ الانخراطُ في التجربة الجمالية يكون للتجربة ذاتها. إننا لا ننخرط في التجربة من أجل تحقيقِ هدفٍ آخر. إننا ننخرط فيها من أجل الوصول إلى النشوة الجمالية.

يأتي هذا الاقتراح بأشكالٍ متعددة. يتحدَّث البعض عن تقديرِ الشيء لذاته؛ فعندما يثير شيءٌ ما فينا خبرةً جمالية، نُقدِّر ذلك الشيءَ المُختبَر (أو ربما الخبرة نفسها) لذاته. لن أقول الكثيرَ عن هذا المنطق؛ لأنني لست على يقينٍ حتى من أننا نُقدِّر أيَّ شيءٍ عندما نستشعر خبرةً جمالية، فضلًا عن تقدير الأشياء لذاتها. على أي حال، سيتوقف ذلك على مفهوم المرء للقيمة، وأنا لن أتطرَّق إلى هذا الموضوع الشائك هنا بالطبع. ما الذي أقدرِّه عندما أحدِّق في ذرَّاتٍ من الغبار تتمايل في شعاع للشمس؟ أهي ذرَّاتُ الغبار؟ أم إنني أقدِّر خبرتي الخاصة؟ ما الذي يعنيه أصلًا أن يقدِّر المرء خبرته الخاصة؟ أيعني أنه يُعجِبني أن أمُر بها؟ أم إنني أمنحُها إشارةَ إعجاب؟ إذا كنا قادرين على صياغةِ مفهوم «تقدير الشيء لذاته» دون الاعتماد على مفهومِ إعلاءِ القيمة، فعلينا حقًّا أن نحاول ذلك.

بالرغم من ذلك، يمكننا تجنُّب الحديثِ عن القيم والتركيز على سببِ قيامنا بما نقوم به في حالة الاندماج الجمالي. هل نحاول تحقيقَ شيءٍ آخر أم إننا نفعل ما نفعله لذاته فحسب؟ إذا قرأتُ روايةً كي أتمكَّن من اجتياز اختبار في مادة الأدب، فأنا أفعل شيئًا (وهو قراءة الرواية) من أجل تحقيق شيءٍ آخر (اجتياز الاختبار). أما إذا قرأتُها لقراءتها فحسب، فهذا أقرب إلى النطاق الجمالي. لكن الخبرة الجمالية قد تبدأ فور بدئي في القراءة، وإن كان ذلك من أجل اجتياز مادة الأدب. في تلك الحالة، أنا لا أفعل ذلك لذاته «تمامًا»، ولكني على الرغم من ذلك أندمج معه في خبرةٍ جمالية. وهذا لا يعني أن تجربتي الجمالية أقلُّ درجة. تُظهِر هذه الحالات الوسيطة أن «القيام بالشيء لذاته» ليس بالغاية النهائية للجماليات.

لنُوضِّح طريقةً أخرى لفهم «تقدير الشيء لذاته». بعض الأنشطة لن يكون لها أيُّ معنًى إلا إذا وصلَت إلى نقطة نهاية أو هدف. فنحن نقوم بها من أجل تحقيقِ شيءٍ ما. وينبغي إكمالها. لا يمكنك الاكتفاء بالقليل منها. مثل اجتياز أحد سباقات الماراثون في أقلَّ من أربعِ ساعات.

في حالةِ الأنشطة من هذا النوع، يُوجَد خياران؛ إما أن تحقِّق الهدف أو لا تحقِّقه. إذا لم تحقِّقه، فإنَّ رغباتك المُحبَطَة تؤدي إلى رغباتٍ أقوى من المحتمل أن تُحبَط كذلك. إذا حقَّقتَ الهدف، حسنًا، فسيُصبِح هدفُ الساعات الأربع هو هدف الفاشلين، وسيُصبِح الهدفُ الجديد ثلاثَ ساعات وخمسًا وأربعين دقيقة. وسيُصبِح بعد ذلك ثلاثَ ساعات ونصف الساعة. وهكذا. دائمًا ما يُوجَد هدفٌ أعلى لبلوغه.

من حُسن الحظ، أنَّ الأنشطةَ ليست كلها من هذا النوع. تُوجَد أنشطةٌ أخرى يمكنك الاكتفاءُ بالقليل منها. فهي منطقية وإن لم تُكملها. إنك لا تقوم بها من أجل تحقيقِ هدفٍ ما. ومنها على سبيل المثال، الركضُ من أجل الركض.

تُوجَد أشياءُ نفعلها من أجل الحصول على مكافأة، وأشياءُ أخرى نفعلها من أجل الفِعل في حدِّ ذاته. ونحن نحتاج إلى النوعَين. قلةٌ قليلة من الناس فقط يعملون في وظائفَ يمكنهم فيها الاستمتاعُ بما يقومون به دون أيِّ ضغط لتحقيق أي شيء. هناك دائمًا أهداف، ومواعيدُ نهائية، ومعاييرُ للترقية.

وحتى في أوقاتِ فراغنا، فإن الكثيرَ مما نقوم به مُوجَّه نحو بعضِ الأهداف المحدَّدة للغاية. نحن نطهو وجبةً بهدف تقديمها لأصدقائنا، وليس من أجل طهي الطعام بلا هدف. لذلك لا يمكننا تجنُّب الأنشطة التي نقوم بها لتحقيق الإنجاز. لكننا نحتاج إلى توازُنٍ صحي بين الأنشطة التي نقوم بها من أجل الإنجازات والأنشطة التي نقوم بها من أجل القيام بها في حدِّ ذاته.

لكن التجربة الجمالية ليست نشاطًا بهدف الحصول على مكافأة. إنها، في الوضع المثالي، نشاطٌ يُقام به من أجل الفعل في حدِّ ذاته. وأنت لا تفعله من أجل الحصول على مكافأة. إنه يعني لك شيئًا أن تقوم به حتى لو لم تستمرَّ فيه حتى بلوغ هدفه أو نقطة نهايته؛ لأنه ليس له هدفٌ أو نقطة نهاية. يمكنك النظر إلى لوحةٍ بعضَ الوقت فحسب. وليس لهذا النشاطِ نقطةُ نهايةٍ طبيعية (أو غير طبيعية). التجربة الجمالية نشاطٌ غير مُقيَّد.

أيُّ حديثٍ عن التجربة الجمالية ينبغي أن يشرح هذه السِّمة المهمة، وهي أنها نشاطٌ غيرُ مُقيَّد يُجرى من أجل الفعل في حدِّ ذاته وليس من أجل الحصول على مكافأةٍ ما. بالرغم من ذلك، فليس هذا أيضًا هو الحد الفاصل بين ما هو جمالي وما هو غير جمالي. لقد كنتُ أركِّز على أمثلةٍ مثل النظر إلى لوحة؛ حيث لا تُوجَد حقًّا أيُّ نقطة نهاية للنشاط. لكن ثمة أمثلة أخرى للتجارب الجمالية توجد فيها نقطةُ نهاية. الأغنيات والأفلام لها نقطة نهاية طبيعية للغاية؛ أي عندما تنتهي. صحيح أننا نستطيع التفكير فيها بعد انتهائها، لكنَّ الخبرة نفسَها لها نهاية معينة من جانب في غاية الأهمية. وهذه الأنشطة الجمالية تختلف في هذا الشأن إلى حدٍّ كبير عن التأمل اللانهائي للوحات.

إذن، فعلى الرغم من أن النشاط من أجل الفعل نفسه هو جانب مهمٌّ لبعض حالات التجربة الجمالية، فهو ليس سِمةً عامة لكل تجربة جمالية. يمكننا التمييز «داخل» فئة

التجربة الجمالية؛ بعض منها موجَّه لهدف، وبعضها الآخر ليس كذلك. لكن غياب التوجُّه لهدف ليس هو ما يميِّز هذه الفئة.

فكيف ينعكس هذا على نظرتنا للجنس، والمخدرات، وموسيقى الروك؟ كما في حالة المفهوم المتمركز على المتعة، فإن التركيز على فعلِ الأشياء لذاتها يقسِّم أيضًا فئةَ الخبرات الجنسية والناتجة عن تأثير المخدرات. لقد كتب ألدوس هكسلي (١٨٩٤–١٩٦٣) كتابًا كاملًا يوضِّح فيه كيف أنَّ تجربته مع المخدرات كانت مُتجرِّدة مثلما كانت خبراته الجمالية. مرةً أخرى، أعتبر أن هذا هو النهجُ الصحيح للنظر إلى تجاربِ الجنس والمخدِّرات؛ إذ ينبغي أن يكون بعضها جزءًا من نطاق الجماليات. على الرغم من ذلك، لا تزال النُّهُج القياسية الأربعة للجماليات عاجزةً عن إعطائنا فهمًا واضحًا ومحدَّدًا لنقطة بداية هذا النطاق ونقطة نهايته.

لا شك أنَّ مفهوم «تقدير الشيء لذاته» يعبِّر عن جانبٍ مهم في الخبرات الجمالية، لكنه ليس الجانبَ المهم الوحيد. وأيًّا ما كان الفهم النهائي للفرق بين ما هو جمالي وما هو غير جمالي، ينبغي أن يعكسَ أهمية فِعل الأشياء لذاتها على نحوٍ غير مُقيَّد.

ماذا عن الانتباه؟

ما تعلَّمناه من مفاهيم الجمال هو أننا إذا تخلينا عن نهج صالونات التجميل، فسنجد أن الجماليات تتعلَّق غالبًا باختبارنا للأشياء على أنها جميلة؛ حيث تمثِّل عبارة «على أنها جميلة» إحدى سِمات خبراتنا التي ينبغي تعريفُها وفقًا لأي مفهوم من مفاهيم الجماليات. تُبرِز المفاهيم المتمركزة على العاطفة أهميةَ العواطف في خبرتنا، ولكنها تحتاج إلى مزيدٍ من الدراسة عن كيفية تأثُّر الخبرات الجمالية بالعواطف.

وأكَّدَت المفاهيم القائمة على المتعة أهميةَ المتعة المستديمة، لكنها لا تكون كاملةً إذا فشِلَت في تحديد شكل الانتباه الذي تنطوي عليه مثل هذه المتعة المستديمة. وبالنسبة إلى مفهوم «تقدير الشيء لذاته»، فهو يؤكد أهميةَ الأنشطة غير المقيَّدة، والمُتَجَرِّدة، والتي تستهدف عمليةَ الفعل نفسها، ما دمنا نتخلى عن مفهوم إعلاء القيمة.

سأزعُم أن جميع هذه المفاهيم تصُب في الاتجاه نفسه، وهو أن ما يميِّز الجماليات هو كيفيةُ تطبيق انتباهنا في الخبرات الجمالية. يمكن لهذا أن يساعدنا في شرح السبب وراء تصنيف اختبار جمال شيءٍ ما على أنه خبرةٌ جمالية، وهو أيضًا ما يجعل هذه الخبرات مُشبَّعة بالعواطف. لقد كان الانتباه هو الحلقة المفقودة في المفاهيم المستندة إلى

المتعة، كما أن الحديث عن ممارسةِ الانتباه المُتَجَرِّد وغير المُقيَّد يجسِّد الكثيرَ من مفاهيم «تقدير الشيء لذاته». كما قال مارسيل بروست (١٨٧١–١٩٢٢)، «يمكن للانتباه أن يتخذَ أشكالًا مختلفة، ووظيفة الفنان هي استحضار أرقاها.»

الفصل الثالث

الخبرة والانتباه

ما تشترك فيه جميعُ الأمور الجمالية بسيطٌ جدًّا، وهو الطريقة التي تُمارِس بها انتباهك. يمكن أن يحدُث هذا أيضًا إذا كانت هذه الخبرة ناتجةً عن تأثيرِ المخدِّرات أو الإثارة الجنسية (أو كلَيهما). وكثيرًا ما لا يحدُث حتى عندما تُحدِّق في تحفةٍ فنية.

الفارق الذي يحدِثه الانتباه

هل تذكُر فيلمَ «إصبع الذهب» (جولدفينجر)؟ كان من أفضلِ أفلام جيمس بوند (من إنتاج عام ١٩٦٤). هذا هو الفيلم الذي خطَّط فيه الشرير المهووس بالذهب، أوريك جولدفينجر، لتفجير احتياطي الذهب الفيدرالي بأكمله في قلعة فورت نوكس. وستجد صورةً له في (الشكل ٣-١).

إنه فيلمٌ قديم، لكن إذا شاهَدتَه أخيرًا، خلال العامَين الماضيَين على سبيل المثال، فمن المستحيل ألا تُلاحِظ التشابُه العجيب بين مظهر الشرير جولدفينجر وبين مظهر … — حسنًا — الرئيس الخامس والأربعين للولايات المتحدة (الشكل ٣-٢).

حالما ترى هذا التشابه، يصبح من الصعب جدًّا ألا تراه. ويتلاعب الفيلم بعقلك حقًّا لا سيما عندما تعرف أن جولدفينجر يفجِّر احتياطي الذهب الفيدرالي من أجل زيادة قيمة مقتنياته من الذهب. بالنسبة لي، على الأقل، فإنَّ هذا ينتقص كثيرًا من استمتاعي بالفيلم.

يمكن للانتباه إلى التشابُه بين جولدفينجر ودونالد جيه ترامب أن يُحدِث فرقًا كبيرًا. فقد يغيِّر خبرتك الجمالية تغييرًا كبيرًا. ومن هنا تتضح لنا أهميةُ تحديد السِّمات التي نُولِيها انتباهَنا في العمل الفني. ذلك أنَّ الانتباه للسِّمات غير ذات الصلة يمكن أن يحوِّل خبرتَنا عن مسارها، وسيفعل على الأرجح.



شكل ٣-١: جولدفينجر، الشرير الرئيسي في فيلم جيمس بوند «إصبع الذهب» (جولدفينجر) (١٩٦٤).



شكل ٣-٢: دونالد جيه ترامب، الرئيس الخامس والأربعون للولايات المتحدة الأمريكية.



شكل ٣-٣: بيتر بروجل الأكبر، «سقوط إيكاروس» (عام ١٥٥٥ تقريبًا)، المتاحف الملكية للفنون الجميلة، بروكسل.

في هذا المثال، من المحتملِ أن يصبح الفَرق الجمالي الذي حفَّزه تحويلُ الانتباه فرقًا سلبيًّا. لكنه لن يكون كذلك بالضرورة.

يمكن أن يؤدِّي الانتباه للسِّمةِ ذات الصلة إلى تحويلٍ كامل في خبرتك، ونجد مثالًا على هذا في إحدى لوحات المناظر الطبيعية الفلمنكية التي تعود إلى القرن السادس عشر لبروجل (الشكل ٣-٣). تجسِّد اللوحة نصفَ منظرٍ طبيعي ونصفَ منظرٍ بحري، وتتسم بتكوينٍ قطريٍّ جميل؛ حيث يظهر الفلاح في المركز وهو يحرُث حقلًا بتركيزٍ كبير. مشهدٌ طريف من الحياة اليومية؛ لا شيء فيه مؤثِّر للغاية. وذلك حتى تقرأ اسم اللوحة: «سقوط إيكاروس».

ماذا؟ أين إيكاروس؟ لا أرى أحدًا يسقط. ما علاقةُ هذا الفلاح بذلك الحدثِ الأسطوري الدرامي؟ تتفحَّص الصورة بحثًا عن أثَر لإيكاروس ثم تجده (أو على الأقل تجد ساقَيه؛ فقد سقط لتوِّه في الماء) مباشرةً أسفل السفينة الكبيرة منزويًا في الركن السفلي الأيمن.

أظن أن خبرتك الآن قد اختلفَت كثيرًا. على الرغم من أن الجزءَ من اللوحة القماشية المرسومةِ عليه ساقا إيكاروس لم يكن ملمحًا بارزًا بشكلٍ خاص في خبرتك مع اللوحة في

البداية (ربما حتى لم تلمحه)، والآن يبدو أنَّ كل شيءٍ آخر في الصورة مرتبطٌ به بطريقةٍ أو بأخرى.

ربما كنتَ ترى الصورة في البداية أجزاءً مبعثرة، لكن الانتباه لساقَي إيكاروس يجمع أجزاءها معًا. (يبدو أن هذا، على أي حال، هو التأثير الذي كان يهدُف بروجل إلى تحقيقه قبل ما يقرُب من ٥٠٠ عام.)

إليك مثالًا آخر، وهو في هذه المرة من الموسيقى. في الموسيقى، يمكن أن تختلف خبرتُك اختلافًا كبيرًا إذا كنتَ تنتبه للباسلاين Bassline أو للميلودي. لكن هناك حالات يكون فيها هذا الاختلاف أكثرَ بروزًا. فالكانون الأول في مقطوعة «قربان موسيقي» (١٧٤٧) ليوهان سباستيان باخ عبارةٌ عن مقطوعةٍ تشبه الفوجة لآلتَين. ولكن ثمَّة تحوُّل يحدُث في الأمر؛ فكلا الأداتَين تعزف اللحنَ نفسَه، إحداهما تعزفه من البدايةِ إلى النهاية، والأخرى تعزف اللحنَ نفسَه لكن بالعكس؛ إذ تبدأ من النهاية وتتبع اللحن معكوسًا.

من الصعب اكتشافُ هذا الأمرِ دون رؤية النوتة الموسيقية. لكنك فور أن تلحَظَه، يصبح من المستحيل ألا تنتَبه لهذه السِّمة في المقطوعة. وهذا هو تحديدًا سببُ تأليف باخ لهذه المقطوعة؛ لإظهارِ مدى مهارته. ومن المرجَّح أن يُحدِث الانتباه لهذه السِّمة فرقًا جماليًّا إيجابيًّا.

لنوضِّح هذا بمثالٍ آخرَ أقلَّ نُخبوية من مسلسل السيتكوم «كيف قابلتُ أمَّكُما» (هاو آي ميت يور ماذر) (من إنتاج شبكة سي بي إس، ٢٠٠٥–٢٠١٤). أكثرُ أجزاء المواسم التسعة التي تزيد عن مائتَي حلقة كانت تدور حول العلاقة الرومانسية المعقَّدة لزوجَي الأحلام بارني وروبن وزفافهما. وقد كان الموسم الأخير مخصَّصًا بالكامل لزفافهما. ولكن جاءت بعد ذلك الحلقةُ الأخيرة وآخر دقيقتَين من النهاية (تنبيه بحرق الأحداث!)، وقرَّر منتجو المسلسل أن ينفصل زوجا الأحلام وأن تعودَ روبن إلى تيد.

غضِب الجمهور. وحصَلَت الحلقة الأخيرة على تصويتٍ بأنها أسوأ لحظةٍ تلفزيونية في ذلك العام. إنَّ هذا التحوُّل الذي حدَث في اللحظة الأخيرة جعل الكثيرَ من المُعجَبين المتشدِّدين للمسلسل يحرقون جميعَ تَذْكاراتهم المتعلقة بالمسلسل ومقتنياتهم، لكنه حقَّق شيئًا آخرَ أيضًا. إذا حمَلتَ نفسَك على مشاهدةِ المواسم التسعة بالكامل مرةً أخرى، فمن الصعب ألا ترى القصة تتكشَّف بشكلٍ مختلِف تمامًا. ستجذب اللحظات بين تيد وروبن انتباهَك بسهولةٍ أكبر. وستَنتَبه للعلاقات بين الشخصيات الثلاثِ على نحوٍ مختلِف للغاية عما حدَث معك عندما لم تكن لديك أدنى فكرة بأن النهاية ستكون على هذا النحو.

لقد استُخدِمَت هذه الحيلةُ على نطاقٍ واسع في الأفلام الروائية. فإحدى الطُّرق التي تجعل الجمهور يُنفِق المزيدَ من المال على الفيلم هي أن يشاهده مرةً أخرى. ويحدُث هذا في الأفلام التي تهدُف إلى تحقيقِ تطلعاتٍ معينة، من خلال الكشف عن شيءٍ في آخرِ لحظةٍ يغيِّر كلَّ شيء، لدرجةِ أن مشاهدة الفيلم للمرة الثانية، مع معرفةِ ما أصبح المشاهد يعرفه الآن، ستكون خبرةً مختلفة تمامًا. يُعَد فيلما كريستوفر نولان «تذكار» (ميمينتو) (٢٠٠٠) و«استهلال» (إنسبشَن) (٢٠١٠) مثالَين مشهورَين على ذلك، لكن هناك العديد من الأمثلة الأخرى. في هذه الأفلام، لا يكون لديك سوى فكرةٍ ضئيلة للغاية عمَّا سيحدُث حتى النهاية. وعندما تشاهدها للمرة الثانية، تراها مختلفةً تمامًا؛ لأنك تنتبه لسِماتٍ مختلِفة تمامًا في القصة.

إليك مثالًا آخرَ، وهو في هذه المرة ليس مثالًا فنيًّا. إنه عن أسوأ وجبةٍ تناولتُها على الإطلاق. كانت زوجتي على وشْك ولادة طفلنا الأول. أخذتُها إلى المستشفى على عَجل، وكان عليَّ بعد ذلك أن أرجعَ لأحضِر جميعَ الأشياءِ العديدة اللازمة للإقامة في المستشفى. كنتُ أتضوَّر جوعًا، لكني أردتُ بالطبع أن أعودَ بأسرعِ ما يمكن. لذلك وضعتُ بعضَ بقايا الطعام الصيني في الميكروويف بينما كنتُ أحزم الحقيبة. صار الطعامُ ساخنًا جدًّا، لكن لم يكن لديَّ وقتٌ لأتركه يبرُد، لهذا تجرَّعتُه رغم أنه أحرق فمي على نحوٍ بشعٍ للغاية. لم تكن خبرةً رائعة. لكني تمكَّنتُ من الخروجِ من المنزل في غضونِ ثلاثِ دقائق!

قلتُ إنه كان «بعض الطعام الصيني المتبقي»، لكنه في الحقيقة كان حقيبةَ بقايا الطعام المخصَّصة للكلب، والتي أخذتُها من أفضلِ مطعمٍ صيني في المدينة حيث تناوَلنا العَشَاء الليلةَ السابقة، لقد كان طعامًا ممتازًا حقًّا. لن أقولَ إنها كانت أفضلَ وجبةٍ تناولتُها على الإطلاق، لكنها كانت وجبةً جيدة جدًّا. ولم تكن جيدةً بهذا القَدْر في اليوم التالي. فما الذي اختلف في الأمر؟ الجواب الأكيد أن الاختلافَ كان في الانتباه. كان هناك الكثير من الأشياء التي كنتُ أنتبه لها في أثناء قيامي على عَجل بدَس الحفَّاضات وملابسِ الرضيع في الحقيبة، ولم يكن الطعام من بين تلك الأشياء.

ما تنتَبه له يُحدِث فرقًا كبيرًا في خبرتك بشكلٍ عام. وينطبِق ذلك نفسُه على ما تنتَبه له في الأعمالِ الفنية. ذلك أنَّ ما تنتَبه له قد يُدمِّر خبرتك تمامًا، كما سيحدُث عندما ستشاهد فيلم «إصبع الذهب» (جولدفينجر) في المرة القادمة (آسف على ذلك!) أو قد يجعل خبرتَك أكثرَ إرضاءً. وفي بعضِ الحالات، يمكنه أن يواجهَك مباشرةً بمدى الاختلاف الذي يبدو لك عليه العملُ الفني نفسُه، حسب ما يشدُّ انتباهَك فيه.

وبناءً على هذا، مسألةُ الانتباه مهمَّة للغاية لأي شخصٍ مهتَم بالجماليات. وليس للفلاسفة الأكاديميِّين ومؤرخي الفن فحسب بل للجميع. تخيَّل أنك تجلس في مُتحَف، وتُحاوِل فهْم العمل الفني المعروض أمامك. فما الذي ينبغي عليك الانتباه له؟ إنَّ العمل الفني الموجود أمامك ينطوي على الكثير من السِّمات؛ فهو من صُنع فنانٍ ما كان لديه، بلا شك، الكثيرُ ليقوله عنه. هل من المُفترَض أن تنتَبه إلى تلك السِّمات التي رآها الفنان مهمةً في العمل الفني أم يُفترَض بك ألا تنتبه إلا لما يخبرك الدليل الصوتي بالانتباه له؟

عندما نندمج مع عملٍ فني، فإننا نتجاهل دائمًا بعضًا من سِماته ونركِّز انتباهنا على بعضها الآخر. نتجاهل التشقُّقات في الطلاء ونركِّز انتباهنا على السِّمات الأخرى لسطح اللوحة؛ أي إننا نصرفُ انتباهَنا عن الشقوق. عند النظر إلى كنيسةٍ على الطراز الرومانسكي أُعيد بناؤها في عصرِ الباروك، ربما نُحاوِل تجاهُل العناصرِ الباروكية لنتمكَّن من التمتُّع ببِنيَتها التي تعود إلى العصور الوسطى. وتلك حالةٌ أخرى من حالاتِ صَرفِ الانتباه عن بعض سِمات العمل الفني.

لكن كيف نعرف سِماتِ العمل الفني التي ينبغي أن ننتَبه إليها والسِّماتِ التي ينبغي تجاهُلها أو صرفُ النظر عنها عمدًا؟ لا تُوجَد إجاباتٌ سهلة أو طرقٌ مختصرةٌ موفِّرة، مع الأسف. يمكن للانتباه أن يصنع استمتاعَك الجمالي أو يُحطِّمه. يمكنه أن يكون خطيرًا — تذكَّر حالةَ فيلم «إصبع الذهب» (جولدفينجر) — ولكن يمكنه أيضًا أن يكون مُرضيًا للغاية من الناحية الجمالية، إذا وُجِّه توجيهًا صحيحًا. وينبغي علينا بذلُ المزيدِ لمحاولةِ فهْم ما نوليه انتباهَنا، وكيفية قيامنا بذلك في التجربة الجمالية.

محور الانتباه

إننا نعرف الكثيرَ عن الانتباه من علم نفس الإدراك، ونعلم أيضًا الفارقَ الكبير الذي يمكن أن يُحدِثه في خبرتنا. ويتضح هذا جيدًا من خلال واحدةٍ من أشهرِ التجارب الحديثة التي تحظى بالتقديرِ بشأنِ موضوع الانتباه. تتمثَّل التجربةُ في أن يُعرَض على المشارك فيها مقطعٌ قصيرٌ لأشخاصٍ يلعبون كرةَ السلة، فريق يرتدي اللونَ الأبيض في مواجهةِ فريقٍ يرتدي اللونَ الأسود. ومهمة المشارك هي حسابُ عدد المرات التي يمرِّر فيها الفريق الأبيض الكرةَ في أرجاء الملعب. في أثناءِ القيامِ بذلك، لا يتمكَّن أكثرُ من نصف المشاركين في التجربةِ من ملاحظة أن رجلًا يرتدي زيَّ غوريلا يدخل إلى الملعب، ويقوم بحركاتٍ

مضحكة، ويقضي سبع ثوانٍ كاملة في المكان، ثم يغادر. إذا لم تكن تُحاوِل القيامَ بأيٍّ من مهامِّ العد، فستَلمَح الغوريلا على الفَور. لذا فإن ما تنتَبه له يؤثِّر جِديًّا على إمكانية رؤيتك لرجلٍ يرتدي زيَّ غوريلا ويندفع في وسط الشاشة. ولهذه الظاهرة اسمٌ طريف: «العمَى غير المقصود».

ثمَّة شيءٌ مضحك ونادرًا ما يُذكَر عن هذه التجربة، وهو أن الأمرَ لا يسير على هذا النحو إذا كان ما تعُدُّه هو تمريرات الفريق الآخر الذي يرتدي اللون الأسود، للكرة. السبب في ذلك أن زيَّ الغوريلا أسود. إذا كنت تنتبه للفريق الذي يرتدي اللونَ الأبيض، يصبح كل شيءٍ آخر محضَ تشويش، بما في ذلك الفريق الآخر، والصالة الرياضية، وزي الغوريلا. فتتَجاهَله، وتُنحِّيه.

لكنك عندما تنتَبه للفريق الذي يرتدي اللونَ الأسود، ستُلاحِظ زيَّ الغوريلا؛ لأنه أسْودُ أيضًا. ليس هذا مُستغرَبًا. فأنت عندما تُحاوِل إيقافَ سيارة أجرة، ترى جميعَ السيارات إما صفراء أو غير صفراء (أو أيًّا ما كان لونُ سيارات الأجرة في مدينتك). وتصبح السيارات غيرُ الصفراء كما لو لم تكن موجودةً على الإطلاق. إنها مجرَّد تشويش، يُستبعَد. وكذلك عندما تبحث عن شخصية «والدو» في أحاجي «ابحث عن والدو»، يصبح كلُّ ما ليس مخططًا باللونَين الأحمر والأبيض موجودًا فقط لتشتيتك؛ وينبغي عليك أن تتجاهلَه فحسب.

إننا نقضي الكثيرَ من وقتنا في الانتباه لبعض السِّمات المحدَّدة للغاية فيما نراه وتجاهُل السِّمات الأخرى. فعندما نحاول أداءَ بعضِ المهام الصعبة، كحل ألغاز الكلمات المتقاطعة بسرعة مثلًا، يكون أمامنا الكثيرُ مما نُحاول تجاهُله حتى لا يصرفَ انتباهَنا، مثل أيِّ شيءٍ نشمُّه، ونسمعُه، والكثير مما هو موجود في مجالنا البصري (بخلاف لغز الكلمات المتقاطعة). إننا متجاهلون بطبيعتنا.

وأين عسانا أن نكون من دون هذه القدرةِ المذهلة على تنحيةِ الكثير من العالم من حولنا؟ فلِعقلنا قدرةٌ محدودة؛ إذا أردنا التركيزَ على شيءٍ ما، فعلينا أن نتجاهل كلَّ شيءٍ آخر. ونحن نحتاج في معظم الأوقات إلى التركيز على شيءٍ ما؛ تناوُل الإفطار، وقيادة السيارة للعمل، والعمل نفسه، وما إلى ذلك.

ونحن على درايةٍ جيدة إلى حدٍّ ما بالآليات النفسية لكيفية قيامنا بذلك. فحتى المراحل الأولى من معالجتنا البصرية تتميَّز بالانتقائية الشديدة؛ إذ لا تُعالِج سوى المعلومات ذات الصلة في اللحظة المقصودة. ويتخلَّص دماغنا من كل شيءٍ آخر؛ فتُستبعَد بعضُ سِماتِ

الغوريلا باعتبارها غيرَ ذات صلةٍ بالمهمة المطلوبة عندما لا تنطوي المهمة إلا على الانتباه لِما يفعله الفريق الذي يرتدي اللونَ الأبيض، وذلك يحوِّل أيَّ شيءٍ أسود (بما في ذلك الغوريلا) إلى خلفيةٍ للمشهد.

وسوف تتوقَّف خبرتُك على ما تنتَبه له. إذا حوَّلتَ انتباهك، فستتغيَّر خبرتُك أيضًا. ستتحدَّد خبرتُك عن قاعة الحفلات الموسيقية نفسها تمامًا، وفقًا لما إذا كنتَ تبحث عن مقعدٍ فارغ أو تبحث عن صديقك وسط الحشد. في الحالة الأولى، سيذوب جميع الناس في الخلفية، وستنبثق المقاعد الفارغة أمامك. في الحالة الثانية، ستظهر لك الوجوه المشابهة لوجه صديقك. خبرتان مختلفتان تمامًا حقًّا.

لكن كيف يميِّز الانتباه خبراتنا الجمالية؟ للإجابة عن هذا السؤال، لن يكفي الحديث بشأنِ «ما» ننتَبه له فحسب، بل سنحتاج أيضًا إلى مناقشة «كيفية» قيامنا بذلك. تُوجَد طُرقٌ مختلفة للانتباه وبعضها أكثرُ تحفيزًا للخبرات الجمالية من البعض الآخر، وإن كان ذلك فيما يتعلَّق بأنواعٍ معيَّنة من الخبرات الجمالية على الأقل.

طُرق الانتباه

أحدُ الدروس المهمة من دراساتِ العمى غير المقصود هو أن أيًّا كان ما لا ننتَبه له لا يظهر في خبرتنا. وكأننا قد عَمِينا عنه. عندما لم ننتَبه للغوريلا، لم نَرَ الغوريلا، فغابت من خبرتنا تمامًا. لذا فإن عدمَ الانتباه لأي شيءٍ لا تنتج عنه أيُّ خبرة على الإطلاق.

إذا كانت أمامك وجبةٌ رائعة في أحدِ المطاعم الراقية، لكنها في مناسبةِ غداءِ عملٍ مهم تحتاج فيها حقًّا إلى أن تنال إعجابَ رئيسك في العمل، فمن غيرِ المرجَّح أن تستمتع بالوجبة. وفيما يتعلَّق بمتعة الطعام، فقد تكون تجربةً مشابهةً لتجربةِ عَشاءٍ متواضعة. ذلك أنَّ انتباهك مُوجَّه إلى شيءٍ آخر، وليس إلى الطعام. الانتباه موردٌ محدود؛ ولا بد من التضحية بشيء.

من الرؤى الأساسية التي يوضِّحها علماء الرؤية وعلماء النفس عن الانتباه هي أنه يمكن تركيزُه أو توزيعُه. عندما تتَّبع مسار خمسِ نقاطٍ مختلِفة على الشاشة في وقتٍ واحد، يكون انتباهُك موزَّعًا. أما إذا كنتَ تتَّبع نقطةً واحدة فقط، فانتباهُك مركَّز. وتلك مفاهيمُ اعتياديةٌ تمامًا في علم النفس تُستخدَم في وصفِ وفهْم ما يُسمى بمهام «البحث البصري» (مهام مثل البحث عن شخصية والدو).

يتعلَّق هذا التمييزُ بعدَد الأشياء التي ننتبه لها. لكن كل شيءٍ منها له عدةُ سِماتٍ مختلفة. فلكوب قهوتي لون، وشكل، ووزن، وما إلى ذلك. يمكننا الانتباه لشيءٍ واحد فقط، لكن لسِماتٍ مختلفة فيه. الانتباه للون الكوب سيؤدي إلى خبراتٍ مختلفة تمامًا عن الانتباه لوزنه. فسوف تتغيَّر خبرتك إذا حوَّلتَ انتباهك من وزن الكوب إلى لونه. وبذلك، فمثلما أننا نختار ما إذا كنا سننتبه لشيءٍ واحد أو إلى خمسة أشياء، نختار أيضًا ما إن كنا سننتبه لسِمةٍ واحدة في الشيء أو إلى خمسِ سِماتٍ فيه.

لا يصبح لدينا إذن طريقتان فحسب للانتباه، بل أربع طرقٍ مختلفة:

(١) شيء واحد، سِمة واحدة.
(٢) عدة أشياء، سِمة واحدة.
(٣) عدة أشياء، عدة سِمات.
(٤) شيء واحد، عدة سِمات.

سيكون هذا لطيفًا ومنطقيًّا، لكن الطريقة (٣) ليست خيارًا في الواقع؛ فنظامنا البصري ليس مصمَّمًا بهذه الطريقة. فمن الصعب توزيعُ انتباهنا على خمسةِ أشياءَ مختلفة في الوقت نفسه. حقيقة الأمر أننا لا نستطيع الاستمرارَ في ذلك إلا لأقلَّ من دقيقةٍ واحدة حتى في الظروف المثالية للغاية. بعد ذلك، نكون منهكين ذهنيًّا تمامًا. وخمسة أشياء هي حدُّنا الأقصى؛ فلا يمكننا فِعلُ أيٍّ من هذا إذا كان العددُ ستةَ أشياءَ مختلِفة بدلًا من خمسة. ذلك أنَّ توزيعَ الانتباه عَبْر الأشياء يضع ضغطًا شديدًا على الموارد، حتى في حالةِ الانتباه لسِمةٍ واحدة فقط. ولا ينجح الأمر إذا حاولنا الانتباه لعدة سِماتٍ في عدة أشياء. تنتهي بنا الحال بفقدان إما بعض الأشياء من مركز انتباهنا أو بعض السِّمات.

لكن الطُّرق الثلاث الأخرى للانتباه كلُّها مألوفة للغاية. فلتنظر إلى جميعِ الأشياء الموجودة على منضدة مطبخك. يمكنك اختيارُ أحدها، لنقُل فنجان قهوة، والانتباه للونه. هذا انتباه لسِمةٍ واحدة فقط في شيءٍ واحد فقط. يمكنك الانتباه للأشياء الحمراء. هذا انتباهٌ لسِمةٍ واحدة فقط في عدةِ أشياء. ويمكن الانتباه لفنجانِ القهوة لكن دون التركيز على أيِّ سِماتٍ بعينها.

كثيرًا ما تتكرَّر حالةُ الانتباه لسِمةٍ واحدة في شيءٍ واحد؛ ففي كل مرة نؤدي مهمةً دقيقة بعينها، مثل تقشير تفاحة، تكون لدينا سِمةٌ واحدة فقط في التفاحة هي موضوع الاهتمام هنا، ونتجاهل جميعَ السِّمات الأخرى (لونها، على سبيل المثال). وتَرِد حالةُ الانتباه

لِسمةٍ واحدة في عدةِ أشياء بشكلٍ أكثرَ تواترًا؛ في كل مرة نبحث فيها عن شيءٍ ما، على سبيل المثال.

فهذا بالضبط ما أفعله عندما أبحث عن سيارةِ أجرة. فأنا أبحث عن سِمةٍ واحدة تحديدًا في كل هذه السيارات، وهي ما إذا كانت صفراء. ويُعَد الركض في المطار للحاقِ بالرحلة مثالًا آخرَ على هذه الطريقةِ من طرقِ الانتباه. فهناك العديدُ من الأشياء التي تستحوذ على انتباهي، جميع الأشخاص والحقائب التي في طريقي. لكنَّ سِمةً واحدة فقط منها هي ما يهمُّني، وهي كيف يمكنني تجاوُزها جميعًا. جميع السِّمات الأخرى ليست ذات صلة ويتم تجاهلها.

فأنا لا أنتبه، على سبيل المثال، لعدد الركَّاب ذوي الشارب.

ما يمثِّل إحدى الطُّرق الأقل شيوعًا هو الانتباه لعدة سِماتٍ في الشيء الواحد نفسِه. عندما تُحاوِل أن تتمتع بوجبتك الباهظةِ الثَّمن في أحد المطاعم الراقية أو الإعجاب بلوحةٍ فنية، فأنت بذلك تنتَبه لشيءٍ واحد، وهو الطعام الذي تتناوله والعمل الفني. لكن السؤال هنا يتعلَّق بالسِّمات التي تنتَبه لها في الطعام أو في اللوحة.

لذا فالاختيار بسيط؛ يمكنك أن تكون مهووسًا ومشغولًا تمامًا بِسِمةٍ واحدة فقط في الشيء الذي تراه. وهذا ما يلزم في بعض الأحيان عند أداءِ مهمةٍ صعبة. لكنك تستطيع أيضًا الانتباه للعديد من السِّمات في الشيء ذاته. وهذا هو ما يجعل الأشياءَ مثيرةً للاهتمام.

بالرغم من ذلك، فالانتباه للعديد من سِمات الشيء نفسِه لا يضمَن خوضَ الخبرات الجمالية. هو نقطةُ انطلاقٍ جيدة فحسب. عندما يبذل جيمس بوند محاولاتٍ محمومةً لتفكيك قنبلةٍ موقوتة دون معرفةِ وظيفةِ كل جزء فيها، فهو ينتَبه في هذه الحالة لعدة سِماتٍ في الشيء الواحد. لكني أشُك في أن تكون هذه خبرةً يريد تَكرارها.

ما يلزمنا أيضًا أن يكون انتباهُنا للعديد من سِمات الشيء نفسه حرًّا وغير مُقيَّد. فما يفعله جيمس بوند هو كالآتي: ينقل انتباهَه الذي يتميَّز بالتركيزِ الشديد انتقالًا قَلِقًا من أحدِ أجزاءِ القنبلة إلى آخرَ بحثًا عن طريقة لإيقافها. إنه يعرف بالضبط ما يجب أن يفعَله، لكنه لا يعرف كيف يفعله. إنه ينتبه للعديد من السِّمات لكنَّ انتباهه لجميع هذه السِّمات حادٌّ للغاية.

وعندما نستشعر أنواعًا معيَّنة من الخبرات الجمالية، نفعل عكس ذلك تمامًا؛ فنحن لا نبحث عن أيِّ شيءٍ بعينه. وإنما ننتَبه لسِماتٍ متعدِّدة في المشهد غير المُستغرَب تمامًا

أمامنا، لكننا لا نُحاوِل التركيزَ على أي سِمةٍ بعينها أو على أي مجموعةٍ من السِّمات. فانتباهنا حُر وغير مُقيَّد.

لقد فرَّقتُ بين العديد من الأنواع، لكن الفَرق بين فئتَين محدَّدتَين هو ما يهمُّنا الآن. الفَرق بين الانتباه غير المُقيَّد والمُقيَّد (أو، كما سأسمِّيه، «المثبَّت»). لجميع أشكال الانتباه غير المُقيَّد أن تكون موزَّعة، وما كُل انتباهٍ موزَّع غير مُقيَّد بالضرورة؛ فلم يكن انتباه جيمس بوند كذلك على سبيل المثال. يُعد الانتباه الموزَّع بدايةً جيدة إذا أردنا الحصول على انتباهٍ غير مُقيَّد، لكنه ليس كافيًا.

عند تقشير تفاحة، يكون انتباهنا مثبتًا (ربما ليس كانتباه مقشِّري التفاح المحترفين، لكن انتباهي مثبَّت بالتأكيد). إنه مثبَّت على سِمةٍ واحدة لشيءٍ واحد. وهذا انتباه مثبَّت ومُركَّز. يكون انتباهنا مثبتًا أيضًا عندما نبحث عن سيارة أجرة؛ إذ نركِّز على سِمةٍ واحدة فقط في جميع السيارات، وهي اللون الأصفر. لكنَّ انتباه بوند مثبَّت أيضًا، وهو في هذه الحالة مُثبَّت على العديد من سِمات القنبلة. وهو في هذه الحالة انتباهٌ مثبَّت وموزَّع. إنَّ أيًّا من هذه الخبرات لا تتضمَّن انتباهًا غيرَ مُقيَّد ولا تُعد أيٌّ منها ممتعةً بشكلٍ كبير.

كان التمييزُ الأصلي المستمَد من مجال علم الرؤية بين الانتباه المُركَّز والانتباه الموزَّع. لكن الانتباه الموزَّع ليس ضامنًا لعدمِ التقييد. عندما تبحث عن سيارةِ أجرة، يكون انتباهك موزَّعًا (عَبْر الأشياء)، ولكنه لا يكون غير مُقيَّد على الإطلاق. وانتباه جيمس بوند هو أيضًا انتباهٌ موزَّع (عَبْر الخواص)، لكنه ليس غير مُقيَّد. فأنا أحتفظ بوصف «الانتباه غير المُقيَّد» لطرقِ الانتباه التي نوزِّع فيها انتباهنا بين عدة سِماتٍ في الشيء الواحد، ولكن ليس لهدفٍ أو غرضٍ محدَّد في الاعتبار.

الانتباه المثبَّت مُرهِق على المدى الطويل. والانتباه غير المُقيَّد هو شكلٌ من أشكال الاسترخاء للعقل أو لنظام الإدراك الحسي على الأقل. وشدَّ ما يقدِّر نظامُنا الإدراكي الحصولَ على قسطٍ من الاسترخاء بين الحين والآخر!

لنضرب على ذلك مثالًا قد يكون مفيدًا، وهو التمرينات الرياضية. يمكنك الاكتفاءُ بتمرين العضلة العضدية ذات الرأسَين. وتصبح مهووسًا بتمرين هذه العضلة، مرارًا وتكرارًا. يعادل هذا تركيزَ انتباهك على سِمةٍ واحدة فقط. ولكن يمكنك أيضًا تمرينُ عدةِ عضلاتٍ في الوقت نفسِه، لنقُل، تمرين العضلة العضدية ذات الرأسَين مع الركض أيضًا على جهاز المشي. وهذا يعادل الانتباهَ إلى عدة سِماتٍ في الشيء ذاته. لكن لا يُوجَد شيءٌ غير مُقيَّد في أيٍّ منهما.

التمرين مفيدٌ لك بالطبع، لكن ممارسة الرياضة طوال اليوم وكل يوم مجهودٌ كبير للغاية. فأنت تحتاج أيضًا إلى الاسترخاء. وهذا لا يعني أن تكون بلا حَراك، ولكن، لنقُل، أن تتمشَّى على مهلٍ في الشارع، فتُحرِّك الكثيرَ من عضلاتك، مع عدم التركيز على تحريك أيٍّ منها كثيرًا. وهذا ما سيكون مكافئًا للانتباه غير المُقيَّد.

أحدُ الاختلافات الكبيرة أنَّ قلةً قليلة منَّا يمارسون الرياضةَ طوال اليوم. لكننا نركِّز انتباهنا معظمَ الوقت، وإلا لزادت أعدادُ الأطباق المتساقطة، والحليب المسكوب، وحوادث المرور. لذلك، فنحن بحاجةٍ إلى أن نوليَ عنايةً أكبرَ لما نفعله عندما لا يكون من الضروري أن ننتَبه بتركيز؛ لأن هذه اللحظات الثمينة نادرة.

ومثلما يحتاج جسمك إلى بعضِ الراحة في الأوقات التي لا تُمرِّن فيها أيًّا من عضلاتك، فإن نظامك الإدراكي أيضًا يحتاج إلى بعض الراحة، عندما يكون انتباهُك غير مُركَّز. سيكون من السخف المحض أن تشرع في تمرينِ عضلةٍ مختلفة فور خروجك من صالةِ الألعاب الرياضية. ومن السخف المحض أيضًا أن نقضي تلك اللحظات النادرة التي لا نحتاج فيها إلى التركيز في تجنُّب الازدحام المروري أو في محاولة عدم إفساد ترقيتِنا بمزيدٍ من تركيز الانتباه. إنَّ الانتباه غير المُقيَّد هو وقت استراحة الذهن، وستكون الحياة صعبةً من دونه.

لا أقول إن الخبرةَ الجمالية تعتمد تمامًا على استرخاء النظام الإدراكي. ولكن إذا كان الجهاز الإدراكي مُرهَقًا، فمن غير المرجَّح أن تتحقَّق الخبرة الجمالية. يتميَّز الانتباه غير المُقيَّد بطبيعةٍ خاصة. فهو يسمح لنا بمقارنة شكلَين غير مرتبطَين ظاهريًّا في اللوحة نفسِها. ويسمح لنا بمتابعة تقديم لحن آلة الكمان طِباقًا مع لحن البيانو. أو يسمح لنا بالانتباه إلى أوجهِ التناقُض أو التشابُه بين مكوِّنات وجبةٍ ما. هذه الطريقة للانتباه هي ما يميِّز بعضَ أنواع الخبرات الجمالية على الأقل.

غير أنه لا يميِّزها جميعها. بينما يبدو أن بعض الخبرات الجمالية غير مُقيَّدة، فربما ترى أنَّ بعضًا من أقوى الخبرات الجمالية التي تَمُر بها لا تندرج ضمن هذا التوصيف على الإطلاق. قد ينطوي بعضٌ من خبراتك الجمالية القوية على الانتباه المثبَّت وحتى الانتباه المُركَّز. ولا تجسِّد هذه الخبراتُ انفصالًا عن موضوع الخبرة بل ارتباطًا قويًّا به. كما قالت المخرجة الفرنسية الطليعية دانييل هيليت (١٩٣٦–٢٠٠٦): «إننا نريد أن ينسى الناسُ أنفسَهم في أفلامنا. كلُّ هذا الحديثِ عن «التباعُد» هُراء.» سآتي لهذا الأمر فيما بعدُ. لكنَّ بعض الخبرات الجمالية النموذجية على الأقل تتضمَّن انتباهًا غير مُقيَّد.

حرية الإدراك الحسي

الانتباه في العديدِ من السياقات الجمالية حُر وغير مُقيَّد. أما سعي جيمس بوند لنزع فتيل القنبلة فلم يكن ينتمي لأيٍّ من النوعَين. كان من الجلي أنه لم يكن يمتلك حُريةَ الانتباه إلى أيٍّ من سِمات القنبلة؛ إذ كان سيُصبِح من الغباء أن ينتَبه إلى تناغُم الألوان بين الأسلاك التي كان يفكِّر في قطعِها، على سبيل المثال. وكان من الواضح جدًّا أنها لم تكن عمليةً غير مُقيَّدة.

هذا الارتباط بين الانتباهِ غير المُقيَّد والحرية هو أكثرُ من مجرَّد استعارة. عندما يكون انتباهنا غيرَ مُقيَّد، لا نبحث عن أي شيءٍ محدَّد. ونسعَد بالعثور على ما نجده، ولكن لا تُوجد مهمةٌ محدَّدة لإكمالها. لا يعني هذا أننا لسنا مهتمين بالأمر. كلُّ ما هنالك أنه ليس لدينا أيُّ شيءٍ محدَّد نبحث عنه. ومن شأنِ الانتباه بهذه الطريقةِ غيرِ المُقيَّدة أن يُحرِّر إدراكنا.

عندما ننظر إلى لوحةٍ لم نَرَها من قبلُ، فإننا نوزِّع انتباهنا بين عدةِ سِماتٍ في العمل الفني؛ فننظر هنا وهناك. غير أنه لا تكون لدينا فكرةٌ واضحة عما نسعى إليه. إذا كان هذا بحثًا، فهو بحثٌ بلا قيود، بلا مناطقَ محظورة. أيُّ شيء (أو أي شيءٍ تقريبًا) يمكن أن يكون ذا صلةٍ ومثيرًا للاهتمام.

إننا بارعون للغاية في تجاهُل كلِّ ما نراه تقريبًا وإهماله، وذلك كي نتمكَّن من الانتباه إلى ما هو مهم. لكن عندما يكون انتباهنا غيرَ مُقيَّد، نسمح لأنفسنا بأن نُفاجأ. إنها حالةٌ أقلُّ قابليةً للتنبؤ بكثيرٍ عن الانتباه المُركَّز، وعدم القدرة على التنبؤ هذا هو ما يجعلها أكثرَ إرضاءً.

الانتباه عملٌ؛ إنه عملٌ نقضي فيه وقتَ استيقاظنا بالكامل. ومثل جميعِ الأعمال الأخرى، فإننا نؤدِّيه أحيانًا بحريةٍ وأحيانًا من دون حرية. معظم الوقت، من دون حرية. ففي معظم الأحيان، لا يكون للانتباه مناطقُ محظورة. وغالبية المناطق محظورةٌ بالفعل عندما يكون انتباهُنا مثبتًا. فما لا نركِّز عليه هو مجردُ إلهاء، خارج الحدود.

أما عندما يكون انتباهنا غيرَ مُقيَّد، فيمكنه أن يهيمَ بحريةٍ. وهذه الحرية تفسِّر أيضًا العديدَ من الخصائص المهمة لآلية عمل الانتباه في السياقات الجمالية. من ذلك على سبيل المثال، أنك لا تستطيع، مع الأسف، أن تعُدَّ إلى ثلاثة لكي يصبح انتباهك غيرَ مُقيَّد كما تشاء. إذا حاولتَ تخفيفَ تركيزِ انتباهك؛ أي جعله أقلَّ تقييدًا، فإن فعلَ المحاولة هذا

هو في حدِّ ذاته تمرينٌ على الانتباه المثبَّت، الذي يتعارض مع أي شيءٍ غير مُقيَّد. فليس من السهل أن تحاول التوقُّف عن المحاولة.

إضافةً إلى ذلك، يحتاج الانتباه غيرُ المُقيَّد إلى وقت. فمن غير المرجَّح أن تختبره، إذا كنتَ على عَجلة من أمرك. من السهل معرفةُ السبب. إننا نجازف بالطبيعة غير المُقيَّدة للانتباه عندما نكون في عَجلة من أمرنا. لا يمكننا أن نترك انتباهنا يهيم بحرية؛ لأننا نحتاج إلى إنجازِ الأمور في ثلاثين ثانية.

تخيَّل الانتباه كما لو كان قالب زُبد. إنه موردٌ محدود لكننا نستطيع استخدامه بطرقٍ مختلفة. يمكن فردُ طبقةٍ رقيقة أو سميكة منه. إذا وزَّعناه عَبْر عددٍ من السِّمات التي ربما تثير الاهتمام، فسيتوزَّع بتركيزٍ خفيف بحيث تحظى كلُّ سِمة من تلك السِّمات بالقليل منه. ويكون الانتباه الذي تحصُل عليه هذه السِّمات ضعيفًا، وخفيفًا، وأقلَّ حِدة. إنه أكثر إمتاعًا بكثير.

الانتباه الجمالي

يُعَد الانتباه غير المُقيَّد سِمةً مهمة من سِمات الخبرات الجمالية. فهل هو شرطٌ حاسم في التجربة الجمالية؟ ذلك من المُستبعَد تمامًا. إنه يعكس ما كان دائمًا نوعًا مُؤثِّرًا جدًّا من الخبرات الجمالية في فترةٍ زمنيةٍ محدَّدة للغاية (تقريبًا، في المائتَي سنة الأخيرة) وفي جزءٍ محدَّد جدًّا من العالم (تقريبًا، في «الغرب»). ليس لدينا سوى أدلةٍ قليلة جدًّا بشأنِ ما إن كان الناس في العصور الوسطى يستمتعون بالانتباه غير المُقيَّد أم لا، والأهم من ذلك أنه قد يكون في طريقه للاندثار في ظلِّ حاضرنا الذي نشهد فيه هوسًا بالهواتف الذكية، مما لا يساعد على تحقيقِ الانتباه غير المُقيَّد. فمثلما أشارت فنانةُ الأداء الطليعية مارينا أبراموفيتش (١٩٤٦–...): «انتباهنا اليوم أقلُّ من الانتباه للإعلانات التلفزيونية. فنحن ننظر في ستِّ مشكلاتٍ أو سبع في الوقت نفسه.» ولا يبدو ذلك تمامًا انتباهًا غير مُقيَّد.

لقد كتب أشخاصٌ مثل فيرناندو بيسوا، أو سوزان سونتاج، أو مارسيل بروست بشكلٍ جميل عن الخبرات الجمالية التي يكون الانتباه فيها غيرَ مُقيَّد، ومن المهم أن نفهم نوع الخبرات التي كانوا يتحدَّثون عنها. بالرغم من ذلك، فهي ليست النوع الوحيد الذي يمكن اعتباره خبراتٍ جمالية. غير أن النظر بجدِّية لدور الانتباه يمكنه أن يساعدنا في الحكم على الخبرات الجمالية التي يكون فيها الانتباه أكثرَ تقييدًا أيضًا.

عندما نستشعر خبرةً جمالية، فإننا لا ننتبه فقط للشيء الذي نراه. وإنما ننتبه لجودة خبرتنا أيضًا. الأهم من ذلك أننا نهتم بالعلاقة بين الأمرَين. ونحن ننتَبه في معظم الوقت للأشياء من حولنا، دون أيِّ انتباهٍ لخبرتنا معها. في الازدحام المروري، أنتبه عادةً للسيارة التي أمامي، ولإشارة المرور أثناء تحوُّلها إلى اللون الأحمر، وللمشاة في طريقي.

غير أنه يمكننا أيضًا الانتباه إلى أثرِ رؤيةِ شيءٍ ما علينا. هذا يعني الانتباه للعلاقةِ بين الشيء وجودةِ خبرتنا معه. لا يعني ذلك أن نوجِّه أعيننا إلى الداخل وننغمس تمامًا في خبرتنا الشخصية فقط. من المهم أن يكون كلٌّ من الشيء وجودة خبرتنا معه جزءًا مما يأخذ انتباهنا.

لنُوضح هذا بمثالٍ بسيط للغاية، عندما ننظر إلى تفاحة، يمكننا أن ننتبهَ لِسمات التفاحة. أو يمكننا الانتباه لِسمات خبرتنا مع التفاحة. أو يُمكِننا الانتباه للأمرَين، وللعلاقة بينهما. والانتباه بهذه الطريقة الثالثة هو ما أراه سِمةً حاسِمة (وربما السِّمة العامة) للخبرة الجمالية.

سأستَشهِد هنا بعباراتٍ لفيرناندو بيسوا عن الخبرة الجمالية، وأنا أعلم أنني بذلك أستَشهِد به بوصفه مرجعيةً مهمةً. فهو يقول: «تقوم الخبرة الحقَّة على تقليل اتصال المرء بالواقع بينما تعمل على تكثيف تحليل المرء لذلك الاتصال في الوقت نفسِه.» وتكثيف تحليل المرء للاتصال بالشيء المثير للخبرة هو تحديدًا ما أعنيه بالانتباه للعلاقة بين الشيء المثير للخبرة وجودة خبرتنا.

هناك طرقٌ عديدة للانتباه إلى العلاقة بين الشيء المثير للخبرة وجودة خبرتنا. وقد تحدَّثتُ في جزءٍ كبيرٍ من هذا الفصل عن طريقةٍ واحدةٍ محدَّدة لتحقيق ذلك، وهي الانتباه غير المُقيَّد، لكنها ليست الطريقة الوحيدة. إحدى النتائج المترتِّبة على الانتباه غيرِ المُقيَّد والمُطلَق هو أنه يمكن لانتباهنا أن يهيمَ بحرية؛ ليس فقط في سِمات الشيء المُدرَك، بل أيضًا في سِمات خبرتنا.

فالانتباه لاختيارك للزي الذي ستحضُر به موعدَك الغرامي الأول ينطوي أيضًا على انتباهٍ لجودة خبرتك؛ إذ تتوقَّف، وتنظر في المرآة، وترى أثَر ما تراه عليك. قد تحدُث أشياءُ أخرى كثيرة؛ فربما تحاول تخمينَ ما قد يكون ردَّ فِعل رفيقتك وكيف يمكن أن يختلف ردُّ فِعلها عن ردِّ فِعلك. ولكن أيًّا كان ما تفعله، فلا بد أن يتضمَّن الانتباه للعلاقة بين الشيء وجودة خبرتك مع هذا الشيء.

وبالمثل أيضًا، ربما تقضي ساعاتٍ في تسلُّق قمة جبل. ثم تنظر حولك في نهاية المطاف. ستنتبه للمنظر بالطبع؛ حيث الحقول والأنهار من تحتك. ولكن ليس ذلك

فحسب. لو أنَّ الأمر كذلك، لَما كان يستحق قضاءَ كلِّ ذلك الوقت في التسلُّق. فسوف تنتبه أيضًا إلى خبرتك الخاصة، التي ربما يتخللها الشعور بالإنجاز.

وماذا عن إصرار دانييل هيليت على أن الخبرةَ التي تريد إثارتها هي خبرةُ الانغماس وليس عدم التقيُّد أو الانفصال؟ إنَّ الانغماس لا يعني أن خبرةَ ما ننغمس فيه تقع خارجَ الصورة تمامًا. فعندما ننغمس في شيءٍ ما، غالبًا ما نكون مدركين للغاية لانغماسنا؛ فنحن لا نستمتع فقط بما ينغمس فيه انتباهُنا، بل بخبرةِ الانغماسِ نفسِها أيضًا. ومن ثَمَّ فهي طريقةٌ أخرى إلى الانتباه للعلاقة بين ما نُدرِكه والخبرة التي يثيرها فينا ما نُدرِكه.

وبينما قد تكون أهميةُ الانتباه غيرِ المُقيَّد في الخبرة الجمالية شيئًا «غربيًّا»، فإن الانتباه إلى العلاقة بين الشيء المُدرَك وجودةِ خبرتنا لهذا الشيء هو سِمةٌ عامة يمكننا أن نجدَها في عددٍ من التقاليد الجمالية غير «الغربية». أحدُ الأمثلةِ الصريحة اللافتة للنظر هو مفهوم الراسا، وهو المفهوم الرئيسي للجماليات السنسكريتية، الذي لم يقتصِر تأثيره في التفكير في الفن على الهند فحسب، بل امتدَّ إلى إندونيسيا وحتى أجزاء من شرق أفريقيا.

غالبًا ما تُترجَم الراسا على أنها تذوُّق النكهة العاطفية لخبرتنا. كلمةُ النكهة هنا أكثرُ من محضِ استعارة؛ فتجربة الفن في هذا التقليد خبرةٌ متعدِّدة الوسائط تستهدف جميعَ حواسِّنا. لكنَّ النقطة الجوهرية لأغراضنا في هذا المفهوم هي «التذوُّق». إنَّ تذوُّق وجبةٍ يعني أنك تنتَبه للعلاقة بين تبايُن خبراتٍ مختلفة وتناغُمها. هذا يعني الانتباهَ لتأثير النكهات المختلِفة عليك. وهذا بالضبط ما كان مفقودًا في مثالِ تجرُّع بقايا الطعام الصيني. إنَّ نظريةَ الراسا تأخذ شيئًا شبيهًا بما أشرتُ إليه على أنه انتباهٌ جمالي ليكون أحدَ أهم مكوِّنات خبرتنا مع الأعمال الفنية.

قد يتساءل المرء رغم ذلك عما إذا كان هذا من شأنه أن يجعل الخبرةَ الجمالية مبتذلةً للغاية؛ يمكِنُني الانتباه إلى جودة خبرتي أثناء خلعي ضرسَ العقل. أستطيع فِعل ذلك حقًّا. ويُمكِنني أيضًا أن أنتبه للعلاقة بين الضرس وألمي. لكن هذا لا يجعل هذه الخبرةَ خبرةً جمالية (للأسف)؛ إذ يلزم التجربةَ الجمالية أيضًا ألا يُقيَّد هذا الانتباه.

والآن يُمكِننا تجميعُ أجزاء اللغز الذي يجعل الخبرات الجمالية جمالية؛ الطريقة التي نُوجِّه بها انتباهَنا. إنه توجيهٌ محدَّد للانتباه يمكن وصفُه بأنه رؤيةُ الشيء على أنه جميل. ويُمكِن للانتباه أن يَخضع لتعديل العواطف (لكن ذلك ليس بالضرورة).

لقد عرَفْنا من مفهوم «تقدير الشيء لذاته» أهميةَ الانفصال وعدم التقيُّد في النطاق الجمالي، ويُمكِننا تحقيقُ ذلك بالانتباه الحر غير المُقيَّد مع القليل من المناطق المحظورة.

وقد رأينا أن مفهومَ المتعة يُلزِمنا بوضعِ نظريةٍ للانتباه الجمالي، وهذا بالضبط ما حاولتُ أن أقدِّمه هنا.

وأخيرًا، حان وقتُ الرجوع إلى مسألة الجنس، والمخدِّرات، وموسيقى الروك. في حالة العديد من التجارب الجنسية، ننتَبه للعلاقة بين ما ندركه وجودةِ خبراتنا، والأمر نفسه ينطبق على المخدِّرات (يدور وصفُ هكسلي الواضح لتجاربه مع مخدِّر البَيُّوط حول هذا تمامًا). لذلك ليس لدينا سببٌ يجعلنا نُنكِر على هذه الخبرات وصفَها بكونها خبراتٍ جمالية.

أحدُ الموضوعات المتكرِّرة في المناقشات القديمة المتعلِّقة بالإدراك، والتي لم يعُد لها معنًى الآن إلى حدٍّ ما، هو أن الإدراك شفَّاف. هذا يعني ببساطة أننا نرى الأشياءَ عَبْر خبرتنا على غرار رؤيتنا لها عَبْر نافذةٍ نظيفة. المنطق الكلاسيكي لهذا هو أنك إذا كنتَ تحدِّق في ثمرةِ طماطم وحاولتَ الانتباه لخبرتك مع الطماطم، فستَشْرع تلقائيًّا في الانتباه إلى الطماطم نفسِها. ومن ثَم فالخبرة نفسُها شفَّافة؛ إذ ترى الأشياء من خلالها.

قد ينطبق هذا الحال أو لا ينطبق إذا كنتَ تنظر إلى الطماطم لأنك تريد أن تأكلها. زعمي أن الأمور تختلف تمامًا عندما يتعلَّق الأمر بخبرةٍ جمالية مع ثمرةِ طماطم. في هذه الحالة، لا تنتَبه فقط إلى الطماطم، ولكن أيضًا إلى جودةِ خبرتك مع الطماطم. وإلى العلاقةِ بين الأمرَين. الخبرات الجمالية ليست شفَّافة.

الفصل الرابع

الجماليات والذات

لماذا نُنفِق الكثيرَ من المال للاستماع إلى حفلٍ موسيقي أو لشراء كتاب؟ ولماذا نقضي ساعاتٍ في طهي وجبةٍ فاخرة؟ ولماذا نبذل الكثيرَ من الطاقة للصعود إلى قمة جبل؟ إجابتي هي أننا نفعل كلَّ هذه الأشياء من أجل الوصول إلى خبراتٍ لها أهميةٌ شخصية لدينا. وهذه الخبرات مهمة لهُويتنا، وللنحو الذي نرى عليه أنفسنا.

ولكن ما مدى أهميتها؟ تُظهِر بعضُ الدراسات التجريبية الحديثة أن معظمنا يرى أنَّ ذوقه في الموسيقى والأفلام أحدُ أهم سِماته الأساسية. ولا تقلُّ نظرتُنا لذوقنا في الطعام والملابس عن تلك المرتبةِ كثيرًا. تخيَّل أنك تستيقظ غدًا وأنت أذكى بكثير مما أنت عليه الآن. أو أقل ذكاءً بكثير. فهل ستظل الشخص نفسه؟ أو تخيل أنك تستيقظ وأنت أكثر لطفًا أو نحافةً أو انتماءً للجمهوريين أو أقل اهتمامًا باليوجا. هل ستظل الشخص نفسه؟

وفقًا للنتائج، فإن عددًا قليلًا جدًّا من هذه السيناريوهات يمكن مقارنته بسيناريو استيقاظك وقد انقلب ذوقك في الموسيقى تمامًا عما كان عليه من قبل. نحن نميل إلى اعتبار ذوقنا الموسيقي جزءًا أكثرَ أهمية بكثير من آرائنا الأخلاقية، والسياسية، وحتى الدينية في تحديد هُويتنا.

تغيير الذات وتغيير الجماليات

يُعَد ذوقنا في الموسيقى والأفلام والفن، مهمًّا للغاية بالنسبة إلينا. وليس ذلك فحسب؛ فكذلك ذوقنا فيما نأكله، ونوع القهوة التي نشربها، وما نرتديه من ملابس. إننا نتعامل مع تفضيلاتنا الجمالية باعتبارها جزءًا كبيرًا من هُويتنا.

لكن هذه التفضيلات تتغيَّر بسرعةٍ مفاجئة ومن دون أن نلحَظَها في كثيرٍ من الأحيان. وفقًا لبعض النتائج الأخيرة، فإن التفضيلات الجمالية أكثرُ استقرارًا لدى الأشخاص في منتصف العمر وهي أكثرُ مرونةً بكثير لدى المجموعات العمرية الأصغر والأكبر أيضًا، وإن كان مثيرًا للدهشة بعضَ الشيء. على الرغم من ذلك، فحتى في أكثرِ الفئات العمرية استقرارًا، تخضع التفضيلات الجمالية للأشخاص لتغييرٍ رئيسيٍّ واحد على الأقل بمعدَّل كل أسبوعَين في نطاقٍ جماليٍّ ما يهتمون كثيرًا به.

إننا نُحب أن نعتقدَ أننا لا نتغيَّر كثيرًا. وإذا تغيَّرنا، فنحن نُفضِّل الاعتقادَ بأننا نملك زمامَ هذا التغيير. لكننا مخطئون خطأً كبيرًا في هذا. فنحن لا نملك سوى القليل جدًّا من التحكم في كيفية تغييرنا ومقداره.

إليك مثالًا من ظاهرةٍ نفسيةٍ معروفةٍ على نطاقٍ واسع، «تأثير التعرُّض المحض». كلما تعرَّضتَ لشيءٍ ما، زاد ميلك للإعجاب به. إنَّ التعرُّض المحضَ للشيء يغيِّر تفضيلاتك. وهذا يحدُث حتى إن لم تكن واعيًا بما تتعرَّض له.

إنَّ تأثير التعرُّض المحض يؤثِّر في إعجابك بالأشخاص، والأغاني، والألوان، وحتى اللوحات. في إحدى التجارب، وضع أستاذ في علم النفس بجامعة كورنيل بعضَ الصور التي تبدو عشوائيةً وسطَ شرائحَ لمحاضرةٍ تمهيدية عن علم الرؤية. وبهذا، ففي منتصفِ محاضرة عن كيفية عمل الرؤية، كنتَ ترى فجأةً لوحةً لرينوار أو موريسو، دون تقديمِ تفسير. كانت موضوعة على سبيل الزينة فحسب.

على الرغم من أن هذه اللوحات قد بدت وكأنها تظهر عشوائيًّا، فقد كانت جزءًا من تجربة. عُرِض بعضها أكثرَ مما عُرِض غيرها، وفي نهاية الفصل الدراسي طُلِب من الطلاب تقييمُ الصور المعروضة. ودائمًا ما كانت اللوحات التي عُرِضَت عدة مراتٍ تحظى بتقييمٍ أعلى من تلك التي عُرِضَت مرةً واحدة. وقلةٌ قليلة فقط من هؤلاء الطلاب هم مَن قالوا إنهم يتذكَّرون رؤيةَ أيٍّ من هذه الصور من قبلُ.

يحدُث تأثير التعرُّض المحض حتى وإن لم تكن واعيًا لهذا التعرُّض. من مجموعةِ النتائج المهمة عن تأثير التعرُّض المحض أنه حتى التعرُّض اللاواعي يزيد من احتمالية التقييم الإيجابي؛ أي إذا عُرِض الحافز مثلًا فترةً قصيرة جدًّا (أقل من ٢٠٠ ملِّي ثانية) أو إذا كان الحافز مُستتِرًا (أي مَخْفيًّا ببراعة). من الصعب ألا تنزعجَ قليلًا من هذه النتائج. إننا نملِك بعضَ السيطرة على أنواع الموسيقى والفنون التي نتعرَّض لها، ولكنها ليست سيطرةً كاملة بالتأكيد. فمن الصعب للغايةِ أن نُوجَد في أيِّ مكانٍ عام من أي نوع من

دون موسيقى. المقاهي، ومراكز التسوق، والمصاعد، كلها تُشغِّل الموسيقى. تترك الموسيقى التي تتعرَّض لها في هذه الأماكن بصماتِها على تفضيلاتك، ونادرًا ما يسعدنا هذا الأمر.

إن تفضيلاتنا الجمالية في الموسيقى، والأفلام، والطعام، والملابس، والفن مهمةٌ للغاية بالنسبة إلينا، ويمكن أن تتغير على نحوٍ لا نملِك السيطرةَ عليه، وهي تتغيَّر بالفعل. إذا كنتَ من محبي موسيقى الجاز الحر وتعتبر نفسك شخصًا مهتمًّا بالجاز الحر، فإن سماعك موسيقى جاستن بيبر في السوبر ماركت سيجعل إعجابك بالأسلوب الموسيقي الخاص بأغاني جاستن بيبر يزيد بعضَ الشيء. ومن المحتمل جدًّا ألا يكون لديك أيُّ فكرة عن هذا. فالأمر يحدُث بعيدًا عن إدراكك.

إذا كان من الممكن اختطافُ تفضيلاتنا دون أن ننتَبه، فسيبدو أن جزءًا كبيرًا من ذواتنا نتاجٌ عشوائي للتعرُّض المحض. ونحن عاجزون عن مواجهةِ هذا. عندما كنتُ صغيرًا وأحبُّ لفتَ الأنظار، كنتُ أحرص دائمًا على السيرِ في غرفِ فنِّ البوب في المتاحف وعيناي مغلقتان. لكن النجاح في ذلك صعبٌ وخطير أيضًا إلى حدٍّ ما. وعندما يتعلَّق الأمر بالموسيقى، يصبح أكثرَ صعوبة. إنَّ ذوقنا يتغيَّر، وليس هناك الكثير مما يمكننا فِعله حيال ذلك. إن حقيقة أنه من الصعب ألا نجد هذه النتائجَ مُقلِقة، يوضح مدى أهميةِ النطاق الجمالي لدى الذات. وعلى الرغم من ذلك، فلا يمكننا تجاهُل هذا الرابط القوي بين الجماليات والذات.

الخبرة في مقابل الحُكم

لقد كان القَدْر الكبير من الجماليات «الغربية» يُعنى بإصدارِ الأحكام الجمالية المدروسة. الأحكام الجمالية هي تصريحات (غالبًا للنفس فقط، ولكن في بعض الأحيان للآخرين أيضًا) بأن شيئًا بعينه جميل، أو بهيج، أو قبيح، أو مثير للاشمئزاز. لكنَّ الغالبية العظمى لتجاربنا الجمالية لا تتخذ هذا الطابعَ على الإطلاق. لو أنها كذلك، لصارَ من الصعب تفسيرُ سببِ اهتمامنا الكبير بكلِّ ما هو جمالي. فنحن لا نشاهد فيلمًا مدتُه ثلاث ساعات أو نذهب في نزهةٍ يومًا كاملًا في الجبال لإصدار حُكم جمالي مدروس بشأن الفيلم أو المناظر الطبيعية. إذا كنا نتعامل مع أهميةِ الجماليات في حياتنا بجِدية، فعلينا الابتعاد عن إصدار الأحكام الجمالية والتركيز على أشكال التجربة الجمالية الأكثرِ إمتاعًا لنا وإرضاءً، وتحدُث لنا على نحوٍ أكثر تكرارًا.

ونحن لا نذهب إلى حفلٍ موسيقي أو نمارس الطهي لساعات من أجل إصدارِ أحكام جمالية. الحقُّ أنه من الصعب معرفةُ ما يجعل للأحكام الجمالية أهميةً كبيرة لدينا. فإصدار الأحكام الجمالية ليس ممتعًا إلى هذا الحد، وليس مُرضيًا أيضًا للغاية. عندما نستمتع بعضَ الشيء بإصدار الأحكام الجمالية (على سبيل المثال، عندما نصنِّف كتبنا أو أفلامنا الخمسة المفضَّلة لنشرها على وسائل التواصل الاجتماعي)، فإن هذه المتعةَ تأتي على الأرجح من التواصُل بشأن هذا الحُكم، وليس من إصدار الحُكم في حد ذاته. الأمر نفسه ينطبق على النقاشات الطويلة والمكثَّفة مع أصدقائك عن أحدِ الأفلام بعد مشاهدته في السينما.

وعلى العكس من ذلك، نجد أنَّ تكشُّف خبراتنا في السياقات الجمالية على مدارِ الوقت، ممتع، ومُرضٍ، وشيء نهتم به شخصيًّا. وهو يصل في نهايته أحيانًا — وليس دائمًا بالتأكيد — إلى حُكم جمالي، لكن هذا ليس هو السبب في قيامنا به. ومن المزايا الرئيسية للتركيز على الخبراتِ لا الأحكام أن ذلك قد يساعدنا على فهْم الأهمية الشخصية والضرورة لكلِّ ما هو جمالي بالنسبة إلى الذات.

ولكن ماذا عساه أن يكون الحُكم الجمالي؟ تذهب إلى متحف وتنظر إلى لوحة. تجلس أمامها وتقضي عشرين دقيقةً في النظر إليها. وبعد ذلك، تنهَض وقد شكَّلت حُكمًا جماليًّا عنها. ويمكنك نقلُ هذا الحُكم الجمالي إلى أصدقائك أو الكتابة عنه في مدوَّنتك. تستمر خبرتك مع اللوحة عشرين دقيقة. يحدُث الحُكم عادةً في نهايةِ هذه العملية (على الرغم من أنه يمكنك بالطبع إصدار أحكام خلال العملية، والتي قد تراجعها لاحقًا). تركِّز الجماليات «الغربية» بشكلٍ أساسي على الحكم في نهاية هذه العملية، وليس خلال تكشُّف التجربة على مدارِ العشرين دقيقة (مع تحولاتها في الانتباه والمقارنات البصرية، وما إلى ذلك).

لا تحدُث الأحكام الجمالية في كلِّ مرة ننشغل فيها بشيء انشغالًا جماليًّا. إنها سِمةٌ اختيارية. لنفترض أني أمضيتُ عشرين دقيقةً أمام اللوحة لكني لا أستطيع أن أتخذ قرارًا بخصوص مزاياها وعيوبها الجمالية، فأُعلِّق الحكم. هذا لا يجعل تجربتي الجمالية للعمل الفني أقلَّ إرضاءً أو جدوى بأي قَدْر، أو أقلَّ متعة. الحق أنه قد يجعل خبرتك في بعض الأحيان أكثرَ متعة.

ثمَّة الكثيرُ مما قيل عن اختلافِ الأحكام الجمالية عن غيرها من أنواع الأحكام. وفقًا للرؤية الكانطية الواسعة الانتشار، يمكن للحُكم الجمالي ألا يكون مجردَ نقطة نهاية

للخبرة؛ فقد يحدُث خلال الخبرة بأكملها ويصبغ خبرتَنا نفسَها. ولكن حتى في هذه الصورة التي تبدو أكثرَ تركيزًا على الخبرة ما يهم أكثرَ هو الحُكم. ما دمنا نُصدِر الحُكم الصحيح، فبإمكانه أن يقودنا إلى معايشة نوع الخبرة الصحيح. ومثلما رأينا باستفاضة في الفصل الثالث، يمكن للانتباه أن يُغيِّر خبرتنا تغييرًا جذريًّا. ونادرًا ما يكون للحكم الجمالي هذا التأثير. فمن غير المرجَّح إلى حدٍّ كبير أن تتغيَّر خبرتي مع صورةٍ ما لأنني أعتقد فقط أنها جميلة أو أنيقة (فضلًا عن تغييرها للأفضل). على النقيض من ذلك، يمكن للانتباه لسِماتٍ متنوِّعة ومن ثَم بعيدة عن الملاحظة أن يغيِّر خبرتي تغييرًا كبيرًا.

إذا كنا نرى أن الجماليات يجب أن تهتمَّ اهتمامًا أساسيًّا بطريقة انكشاف خبرتنا مع العمل الفني انكشافًا زمنيًّا (سواء تتوَّج هذا الانكشاف المؤقت بحكم جمالي أم لا)، فستكون هذه الصورة العامة التي تبدأ بالأحكام الجمالية هي ببساطة طريقةً خاطئة لتقدُّم العملية. ينبغي ألا نُسلِّم بافتراض أننا نعرف اللبنات الأساسية لكلِّ ما هو جمالي فقط لمجرد كونها اللبنات الأساسية للأحكام الجمالية. يجب أن ندرُس تجربتنا الجمالية أو خبرتنا الجمالية في حدِّ ذاتها ودون استعارة أيِّ وسائلَ مفاهيمية من نطاق الأحكام الجمالية.

الخبرات الجمالية لشبابنا

سنقدِّم مثالًا على أن أهميةَ الجماليات لا تتعلق كثيرًا بحُكمنا الجمالي المدروس. هل تتذكَّر أولَ خبرةٍ جماليةٍ قوية لك؟ عندما كنتَ طفلًا أو ربما في سن المراهقة؟ قطعةٌ موسيقية أذهلَتك؟ منظرٌ طبيعي أخذ أنفاسك؟ إليك ثلاثةَ أمثلة من حياتي الخاصة، لا تتردَّد في تغييرها بأمثلةٍ من شبابك.

موقف أ: كنتُ في السادسة عشرة من عمري واقفًا في معرض تيت القديم (لم يكن هناك معرض تيت للفن الحديث بعدُ)، وقد فتنَتْني إحدى لوحات كليفورد ستيل. لا بد أنني أمضيتُ ساعتَين أمامها آنذاك. لم أكن أعرف الكثيرَ عن كليفورد ستيل (١٩٠٤–١٩٨٠) في ذلك الوقت. كنتُ أعرف أنه أحد فناني التعبيرية التجريدية، ولكن لا شيءَ أكثر من ذلك. أحببتُ الصورة حبًّا جمًّا لدرجةِ أنني في اليوم التالي، عندما كان من المفترض أن أزورَ برج لندن ومجلسَي البرلمان مع مدرستي الثانوية، تركتهم وعُدتُ إلى بيمليكو كي أعيدَ النظر إليها.

موقف ب: رجوع سنة للوراء. كنتُ مفتونًا بفيلم المخرج مايكل أنجلو أنطونيوني «انفجار» (بلو أب) (١٩٦٦) لدرجةِ أنني ذهبتُ إلى السينما لمشاهدته مرتَين أو ثلاث

مراتٍ في الأسبوع. حفظتُ حوارات الفيلم بأكمله عن ظهر قلب. كنتُ في كلِّ مرة أغادر السينما في حالة نشوة بعد أن أكون قد فهمتُ شيئًا مهمًّا حقًّا عن الحب، والمظهر، والواقع، وقضايا أخرى عميقة.

موقف ج: رجوع سنةٍ أخرى للوراء. قرأتُ كتابًا هزَّني حتى النخاع. «زَبَد الأيام» (١٩٤٧) لبورس فيان. لم أشعُر بشيء كهذا من قبلُ؛ شعَرتُ بالرغبة في الضحك والبكاء في الوقت نفسه.

الفكرة التي أريد أن أوضحها هي ما يلي: الآن أرى أن فيلم «انفجار» (بلو أب) هو أسوأ أفلام مايكل أنجلو أنطونيوني على الإطلاق. وكانت رواية «زَبَد الأيام» مليئة بالإشارات المرجعية التي لم أكن لأستطيع فهْمها في سن الرابعة عشرة، وهي أقلُّ أصالةً بكثير من بعض روايات فيان الأخرى. وصحيحٌ أنني ما أزال أعتقد أن كليفورد ستيل رائع، لكن هناك أيضًا العديد من الأعمال العظيمة الأخرى في تلك المجموعة حيث وقعتُ، لسببٍ ما، في حب هذه اللوحة.

ذهبتُ إلى معرض تيت للفن الحديث لتوِّي بالأمس، استعدادًا لكتابةِ هذا الفصل كي أرى كيف سيكون ردُّ فعلي. حسنًا، لم يكن شديد القوة. كما شاهدتُ فيلم «انفجار» (بلو أب) مرةً أخرى (على الكمبيوتر المحمول؛ إذ لم تعُد دُور السينما تعرض أفلام أنطونيوني)، لكني اضطُررتُ إلى إيقافه بعد عشرين دقيقة أو نحو ذلك، لم أكن مهتمًّا بمواصلة المشاهدة. وتركتُ الترجمة الإنجليزية لرواية «زَبَد الأيام» بعد صفحتَين (لكن ذلك بسبب الترجمة لكي أكون منصفًا).

لقد منحَتْني هذه الأعمال الفنية خبرةً جمالية أقوى بكثير وأكثرَ إرضاءً عندما صادفتُها أولَ مرة، حين لم أكن أعلم سوى النَّزر القليل عن تاريخ الفن، أو تاريخ الأفلام، أو تاريخ الأدب الفرنسي في القرن العشرين مقارنةً بما أعرفه الآن؛ حيث زادت معرفتي قليلًا بهذه الأشياء. أودُّ أن أصدِّق أنني الآن في وضعٍ أفضلَ مما كنتُ عليه من سن الرابعة عشرة إلى السادسة عشرة لتقييم القيمةِ الجماليةِ لهذه الأعمال. يمكنني إصدارُ حكمٍ جمالي أفضل الآن. لكني لستُ متحمسًا بالقَدْر نفسه الذي كنتُ عليه في ذلك الوقت.

بإدراكي الحالي للأمور في عام ٢٠٢٠، يجب أن أَدين الحُكم الجمالي الذي أصدرته في سن الرابعة عشرة إلى السادسة عشرة، أليس كذلك؟ ولكن لو لم تكن مشاعري بهذه القوة تجاه هذه الأعمال الفنية، ربما ما كنتُ سأهتم بالفنون، ومن ثَم لما اكتسبتُ كلَّ المعرفة التي تمكِّنني الآن من التعالي على بنس المراهق.

ماذا سيكون الحُكم الجمالي المدروس هنا؟ لننظر في الحكم الذي أصدرتُه للتو عن كون فيلم «انفجار» (بلو أب) أسوأ أفلام أنطونيوني على الإطلاق. هذا هو نوع الأحكام التي تتناولها الجماليات، هذا ما تُعلمه لنا. أما ذلك النوع من الإعجاب الذي شعرتُ به تجاه الفيلم في سن الخامسة عشرة فليس ما تتناوله الجماليات.

كانت أمثلتي تهدُف إلى إظهار أن عدم التطابق قد يُوجَد بين نضج الأحكام الجمالية وقوة خبرتنا الجمالية، وهو غالبًا ما يُوجَد بالفعل. أحدُ الاستنتاجات التي تترتَّب على ذلك أن التركيز حصريًّا على الأحكام الجمالية المدروسة سيترك شيئًا مهمًّا حقًّا خارج نقاشات الجماليات، وهو أن التجربة الجمالية ممتعة وأن لها بعضَ الأهمية الشخصية لدينا. إننا نكترث بالتجربة الجمالية. ولا يمكن للتركيز الحصري على الأحكام الجمالية المدروسة أن يعبِّر بشكلٍ كامل عن هذه الحقيقة البسيطة حول الجماليات.

أولوية الخبرة

يُوجَد سببٌ أكثرُ أهمية وراء عرْضي هذه الأمثلةَ. لقد رأينا أنه ليس من الصحيح أنه كلما كان حُكمنا الجمالي مبنيًّا على إطلاعٍ أفضل، كانت خبرتنا الجمالية أقوى أو أكثرَ إرضاءً. ومن نتائجِ هذا أنه يجب علينا تضمينُ الخبرات الجمالية القوية، والمُرضية، وذات الأهمية الشخصية في مناقشة الجماليات (وعدم التضحية بها لصالح التركيز الحَصْري على الأحكام الجمالية). بالرغم من ذلك، فللخبرات الأولويةُ على الأحكام أيضًا من منطلقٍ مختلِف تمامًا. ذلك أنَّ جميع أحكامنا الجمالية المدروسة تعتمد على بعض الخبرات السابقة المُرضية وذات الأهمية الشخصية، وهي ليست مدروسةً على الإطلاق رغم ذلك.

عندما تدخل غرفةً بها العديدُ من اللوحات في أحد المتاحف وتُلقي نظرةً سريعة من حولك، ربما تعجبك بعضُ الصور المعروضة، دونًا عن الصور الأخرى. إنك لا تدري مَن رسم أيًّا من الصور؛ لذا من غيرِ الوارد أن تُصدر حكمًا مدروسًا. لكنَّ هذا الإعجاب الأوَّلي هو ما يحدِّد اللوحةَ التي ستقترب منها وتقضي المزيدَ من الوقت في استكشافها. السببُ الوحيد الذي يجعلنا في وضعِ إصدار أحكامٍ جمالية مدروسة نظرًا لجميع الظروف، هو أننا أُعجِبنا ببعض الأعمال الفنية في السابق، ربما قبل ثوانٍ فقط أو قبل عقود؛ ولهذا السبب نندمج مع هذا العملِ الفني دونًا عن غيره.

لنرجع خطوةً إلى الوراء. لدينا حالتان من حالات التجربة الجمالية هنا. الخبرة التي مرَرتَ بها عندما كنتَ مراهقًا (إيجابية جدًّا، مُرضية جدًّا، مهمة جدًّا بالنسبة إليَّ

شخصيًّا) والحُكم الذي أصدره الآن (الحكم على العمل بأنه متواضعٌ إلى حدٍّ ما، ليس مُرضيًا للغاية، ليس له أهمية بالنسبة إليَّ شخصيًّا). هذه الحالة الأخيرة هي ما نسميه حُكمًا جماليًّا مدروسًا. ولم تكن الحالة الأخيرة لتحدُث من دون الأولى. والسؤال الآن هو: ما الذي يفسِّر المتعةَ الجمالية للتجربة الجمالية الأولى؟ إذا قصَرنا مناقشتنا على الأحكام الجمالية، فسيكون من الصعب أن نعرفَ كيفيةَ الإجابة عن هذا السؤال. لا يمكن أن يكون السبب هو نضجَ حُكمنا الجمالي؛ لأن الحُكم الجمالي الأول لم يكن ناضجًا ولا مدروسًا على الإطلاق. ربما كانت الخبرة الأولى القوية والمُرضية غير ملائمة تمامًا وغير ذات صلة من الناحية الجمالية، لكن هذا معناه أن الاستجابات غير الملائمة وغير ذات الصلة من الناحية الجمالية ستبدو هي المسئولةَ إلى حدٍّ كبير عن تفضيلاتنا الجمالية؛ حيث إن تفضيلاتي الجمالية الحالية هي إلى حدٍّ كبير نتاجُ تلك الخبرات الجمالية للمراهق بنس.

وليست تلك مشكلةً تافهة. إليك منحًى يجعلها أكثرَ إلحاحًا: لماذا يجب أن أهتمَّ بأحكامي الجمالية المدروسة إذا لم تكن تجعلني أشعرُ بشيء؟ إنها لا تمنحني أيَّ متعة، وليست لها أي أهميةٍ شخصية بالنسبة إليَّ. لماذا يجب أن نتعلم المزيد عن تاريخ الفن وتاريخ الأدب الفرنسي في القرن العشرين إذا كانت النتيجة هي أن درجة استمتاعنا بالتجربة الفنية ستقل؟

ثمَّة طريقةٌ رغم ذلك للخروج من هذه المُعضِلة. ليس إصدار الأحكام الجمالية على هذا القَدْر من المتعة. ويستوي في ذلك الحُكم الساذَج الذي أصدرتُه في مراهقتي والحُكم المدروس الذي أُصدِره الآن. لا يكون إصدار الأحكام في العادة مُرضيًا ولا مُسليًا ولا ممتعًا. على النقيض من ذلك، يمكن أن تكون الخبرة مُرضية أو مُسلية أو ممتعة. وبالمثل، فنادرًا ما يكون إصدار الأحكام شيئًا من ذلك النوعِ الذي نجد فيه مغزًى شخصيًّا. أما الخبرات فهي من ذلك النوع من الأشياء التي نجدها ذاتَ مغزًى شخصي. لذا يجب أن يكون موضوعُ الجماليات هو الخبرات وليست الأحكام. يمكن لهذه الخبرات أن تؤديَ إلى أحكام يُمكِننا نقلها للآخرين، وهذه إضافةٌ اختياريةٌ لطيفة، لكن ليس ثمَّة ضرورة إلى أن تؤديَ إلى إصدار أي أحكام.

إننا نُنفِق الكثيرَ من الوقت والمال في الانشغال بالأعمال الفنية ليس لأننا نريد إصدارَ أحكام جمالية عليها. إنما نفعل ذلك لأن الخبرةَ التي نَمُر بها أثناء الانشغال بالأعمال الفنية يمكنها أن تكون ممتعةً ومُرضيةً وذاتَ مغزًى شخصي. فليس الحكم هو ما يهم، بل الخبرة.

علينا أن نُحاوِل الابتعاد عن مفهوم الحكم الجمالي بشكلٍ عام، سواء أكان حكمًا مدروسًا أم لا. نادرًا ما يُسفِر هدفُ التجربة الجمالية لأحد الأعمال الفنية عن حُكم جمالي، ويجب أن تضع نظريتنا الجمالية هذه الحقيقةَ في الاعتبار. يجب أن نركِّز على تكشُّف خبرتنا الجمالية على مدارِ الوقت وليس على نقطة النهاية (وهي اختيارية بالطبع) التي نصل فيها لإصدار الحكم الجمالي. كما قالت سوزان سونتاج: «إن العمل الفني الذي تعرفه باعتباره عملًا فنيًّا هو خبرة، وليس تصريحًا أو إجابة عن أي أسئلة.»

لماذا نُصدِر الأحكام؟

من أجل تحويل تركيز النظرية الجمالية من الحُكم الجمالي إلى تكشُّف التجربة الجمالية على مدارِ الوقت، نحتاج أولًا إلى فهمِ سبب هوس الجماليِّين بالأحكام الجمالية.

من الجلي أن أحدَ الأسباب تاريخي. فلطالما كان المفهوم الرئيسي للجماليات «الغربية» هو الحُكم الجمالي، على الأقل منذ صدور مقالة «عن معايير الذوق» لديفيد هيوم (١٧٥٧)، التي نُشرَت قبل أكثرَ من ٢٥٠ عامًا.

في هذه المقالة، يتحدَّث هيوم (١٧١١–١٧٧٦)، الذي يصعُب المبالغةُ في تقديرِ تأثيره في الجماليات الفلسفية الأنجلو أمريكية، عن الاختلافات بين طُرق إصدار شخصَين مختلفَين للأحكام حول الذوق. يقدِّم القصةَ التالية مثالًا توضيحيًّا (مستعارًا من رواية «دون كيشوت»). يشرب شخصان من النبيذِ نفسِه ويُطلب منهما الحُكمُ على جودته. يقول أحدهما إن له مذاقًا غريبًا يشبه الجِلد. يرى الآخر أن له نكهةً معدنيةً غير سارة. الجزء المضحك في قصةِ هيوم هو أنه بينما قد نعتقد أن حُكمًا واحدًا على الأقل من هذَين الحُكمَين خاطئ تمامًا، فقد اكتشفوا عند فحص النبيذ أن به مفتاحًا صغيرًا بسيرٍ جلدي. لذا كان كلاهما على حق.

سأعود إلى هذه القصةِ في الفصل الخامس. لكن ما يهمُّنا الآن هو أنه على الرغم من أن هيوم يؤكِّد بوضوحٍ على أهمية التمييز الإدراكي هنا، فما يهتمُّ به أساسًا هو الحُكم الجمالي لخبيرَي النبيذ هذَين. فليس من المهم لهما كيفيةُ تكشُّف خبرتهما للنبيذ عَبْر الوقت (على الرغم من أنه يمكن قولُ الكثيرِ عن كيفية تكشُّف خبرة النبيذ بمرور الوقت). الشيء الوحيد الذي يهم هو الحُكم الجمالي الذي توصَّلا إليه، ومدى صلةِ كلٍّ من الحُكمين بالآخر.

ومثلما سنرى في الفصل الخامس، تُوجَد أسبابٌ فلسفية مهمة لتركيز هيوم على الأحكام، ولكنَّ قوة تأثيره في علم الجمال جعلَت افتراضه أن الشاغل الأساسي للجماليات هو فهْم الأحكام الجمالية مقبولًا دون جدال.

ثمَّة سببٌ تاريخيٌّ مهمٌّ آخرُ لهيمنة الأحكام في علم الجمال، وهو يتعلَّق بما لفلسفةِ اللغة من تأثيرٍ قوي على الفلسفة عامةً وعلى الجماليات خاصةً. فالأحكام الجمالية هي تصريحات (نُصدِرها لأنفسنا أو للآخرين) ولدى فلسفةِ اللغة الكثيرُ لتقوله بشأنها. لذا فإن الحُكم الجمالي هو موضوعٌ مألوف لعلماء الجماليات الذين حظُوا بتدريبٍ قوي في فلسفة اللغة. على النقيض من ذلك، ليس من السهل تحليلُ الخبرات باستخدامِ مجموعة الأدوات المفاهيمية لفلسفة اللغة.

التوجُّه نحو العالمية

من الصعب هنا عدمُ الإشارة إلى خصوصيةِ هذا المنظور الذي يركِّز على الأحكام إذا وسَّعنا نطاقَ ما نَعُده ضمن إطار الجماليات من الاقتصار على الجماليات «الغربية» إلى الجماليات العالمية. الغالبية العظمى من التقاليد الجمالية خارج «الغرب» لا تهتم كثيرًا بالأحكام الجمالية على الإطلاق. إنها تهتمُّ بالطريقةِ التي تتكشَّف بها عواطفنا، والطريقة التي يتغيَّر بها منظورنا للأشياء، والطريقة التي تتفاعل بها تجربتنا الجمالية مع التجربة الاجتماعية.

يأتي المثالُ الأكثرُ تطرفًا من الجماليات الإسلامية (وخاصة الجماليات الإسلامية في التقليد الصوفي). أحدُ الجوانب التي تختلف فيها الجماليات الإسلامية عن التقاليدِ الجمالية في «الغرب» هو في تركيزها على الطبيعة المستمرة التغيُّر للعالَم عامةً ولخبرتنا مع الأعمال الفنية خاصةً. وجزءٌ مما هو مميَّز بشأن تجربة الفن هو تقديرنا لهذه الخبرات المتقلبة والمتغيرة باستمرار (من الأمثلة على ذلك وجهاتُ النظر المختلفة عمدًا التي تمنحُنا إياها بعضُ السِّمات المعمارية أثناء تجوُّلنا حولها، والتي غالبًا ما تتضح بشكلٍ أكبرَ من خلال انعكاساتها العابرة في المياه). هذا التقليد مهتمٌّ جدًّا بالجمال، ولكن ليس بالحُكم على الجمال، بل بالطُّرق التي يمكن بها تفسيرُ الجمال من خلال عمل نظام الإدراك لدينا. كما أن تركيزه على الطبيعة المتقلِّبة لخبرتنا والمتغيِّرة باستمرار يجعل أيَّ محاولة لإصدار حكمٍ ثابت مستحيلة.

رأينا أيضًا كيف أنَّ نظريةَ الراسا تدور حول تذوُّقنا لخبراتنا العاطفية عَبْر عدةِ حواس، وليس الأحكام، التي لا تتحدَّث عنها نظريةُ الراسا تقريبًا. في مناسبةٍ نادرةٍ عندما يُذكَر ما نسمِّيه بالحُكم الجمالي في نظرية الراسا، إنما يكون ذلك لإظهارِ كيف يمكن للأحكامِ المستقرةِ وغير المرنة أن تعمل في الواقع «ضد» هذا التذوق لخبرتنا. وأخيرًا، لإعطاءِ مثالٍ مُعضِل إلى حدٍّ ما، في الجماليات الآشورية البابلية، غالبًا ما يُترجَم المفهوم الرئيسي للتبريتو على أنه إعجاب ورهبة، لكنه يُعرَّف بوضوحٍ على أنه الخبرةُ الإدراكية للعمل، التي تتضمَّن «إعادةَ النظرِ واستمراره»، مرةً أخرى، نرى تركيزًا على تكشُّف الخبرة، وليس الحُكم. إن حقيقةَ أن الحُكم الجمالي قد لعب في تقليدنا «الغربي» دورًا مهمًّا لا تعدو كونها أكثرَ بقليل من مجردِ فضولٍ تاريخي.

ثمَّة سببٌ آخرُ لهيمنةِ مفهوم الحُكم الجمالي على الجماليات «الغربية» لا يتعلَّق كثيرًا بالتاريخ لكنه أكثرُ جوهرية، يتمثَّل في إمكانيةِ التواصُل بشأنِ الأحكام الجمالية. عندما نختلف على شيءٍ من الناحية الجمالية، يصبح بيننا خلافٌ بشأن الأحكام الجمالية: أقول إن الفيلم كان سيئًا تقول أنت إنه جيد. لذا كي نفهم الجوانبَ «البين شخصية» والجوانبَ الاجتماعية لخبرتنا مع الأعمال، كما تقتضي الحُجة، نحتاج إلى التركيزِ على الأحكام الجمالية. وموضوع الفصل الخامس هو هذا البُعد الشخصي للجماليات.

الفصل الخامس

الجماليات والآخر

نادرًا ما تكون الجماليات مسعًى منفردًا. فنحن نتشارك في الوجبات، ونذهب إلى المتحف مع أصدقائنا، ويختار الأزواج أثاثَ مسكنهم معًا. عندما نذهب إلى حفلٍ موسيقي أو إلى السينما، نكون في غرفةٍ مليئة بالأشخاص الذين تكون لديهم خبرةٌ شديدة الشبه بخبرتنا. إننا كائناتٌ اجتماعية وثمَّة القليل للغاية من المواقف الجمالية التي تفتقر إلى جميعِ الجوانب الاجتماعية.

عِلاوةً على ذلك، قد يتشكَّل رابطٌ مهم بين صديقَين إذا كانا يتمتَّعان بخبرةٍ مشابهة عند الاستماع إلى الأغنية نفسِها. ويُمكِن أن تشعرَ بالغربة إذا كانت خبرةُ صديقك مروِّعة في الوقت الذي تحظى فيه بخبرةٍ مذهلة أثناء مشاهدتكما للفيلم نفسِه.

الاتفاقات الجمالية والخلافات

من المؤسف إلى حدٍّ ما أن يهيمن على مناقشة البُعد الاجتماعي للجماليات في تاريخ الجماليات «الغربية» مسألةٌ واحدة لا غيرها، وهي الاتفاقات الجمالية والخلافات.

مَن هو الملحِّن الأفضل، جوني روتين أم فولفجانج أماديوس موزارت؟ الحَدْس الذي سيحظى بالدعم في هذه الحالة هو أن موزارت هو الأفضل، الجميع يعرف ذلك. هناك اتفاقٌ جماليٌّ تام على هذا. وإذا لم يكن الأمر كذلك، فينبغي أن يكون كذلك. أولئك الذين يفضِّلون جوني روتين عليهم أن يكتسبوا المزيدَ من المعرفة. يجب أن يستمعوا إلى المزيد من أعمال موزارت، وسيرَوْن خطأهم.

الحق أنَّ المقارنة بين جوني روتين وموزارت أمرٌ سخيف من ناحيةٍ ما. ربما يقع عددٌ قليل جدًّا من الخلافات المحتدِمة في وقتٍ متأخر من الليل؛ حيث ينحاز أحدُ الأشخاص

(جِديًّا) إلى جانبِ جوني روتين ويدافع شخصٌ آخرُ عن موزارت. لكننا نتجادل في كثيرٍ من الأحيان بشأنِ المسائل الجمالية، إنها في الواقع أحدُ أهم الأمور التي نتجادل بشأنها. باخ أم هاندل؟ فريدا كاهلو أم دييجو ريفيرا؟ أو إذا كانت هذه المقارناتُ تبدو عاليةَ المستوى، ففرقة البيتلز أم فرقة رولينج ستونز؟ مسلسل «سينفيلد» (سينفيلد) أم مسلسل «تطورات الاعتقال» (أريستيد ديفيلوبمنت)؟ أي الأفلام في سلسلة «السريع والغاضب» (فاست آند فيورس) هو الأفضل؟ ويمكننا أيضًا أن نضرب مثالًا آخرَ بعيدًا عن الفن؛ أيهما أكثرُ جاذبية: هان سولو أم لوك سكاي ووكر؟ هل باريس أجمل من برشلونة؟ حبوب القهوة الداكنة التحميص أم الفاتحة التحميص؟ هل شريحة اللحم أفضلُ عندما تكون ناضجة أم متوسطة النضج؟ وما إلى ذلك.

إليك خيارَين واضحَين لتسوية الخلافات من هذا النوع. يمكننا أن نتفقَ على ألا نتفق. أنت تُحب هذا، وأنا أحب ذلك. لا أحد منَّا على حق، أو بالأحرى، كلانا على حق. الخيار الآخر هو أن واحدًا منا مخطئ تمامًا. ستعتمد وجاهةُ هذَين الخيارَين على الأمثلة التي ننتقيها. تُعد حالة جوني روتين في مقابل موزارت حيلةً رخيصة لدعم الخيار الثاني. ويمكن رؤيةُ مثال فريدا كاهلو أم دييجو ريفيرا على أنه دعمٌ للخيار الأول.

قارن الخلافات الجمالية بالخلافاتِ بشأنِ المزيد من الأشياء البسيطة. إذا نظرنا أنا وأنت إلى إحدى اللوحات، وقلتُ أنا إنها مربَّعة الشكل، بينما تقول أنت إنها مثلَّثة الشكل، فإن واحدًا منا (على الأقل) مخطئ. لكن إذا نظرنا إلى اللوحة نفسِها واختلفنا على خصائصها الجمالية، فالأمور هنا أقلُّ وضوحًا.

ثمَّة مقارنةٌ أخرى تظهر بين الخلافات الجمالية والخلافات «الذاتية» بشكلٍ واضح. إذا نظرنا إلى اللوحةِ نفسِها وقلتُ إنها تذكِّرني بجَدَّتي وقلتَ أنت إنها لا تذكِّرك بجَدَّتك، فإن هذَين الرأيَين يتفقان معًا (حتى لو كانت جَدتنا واحدة). فأنا على حقٍّ وأنت أيضًا على حق.

السؤال هو ما إذا كان الخلافُ الجمالي أقربَ إلى خلافِ «مربعة الشكل في مقابل مثلَّثة الشكل» أم خلافِ «ما إذا كانت تذكِّرني بجَدَّتي أم لا». وتحاول بعضُ النصوص المحورية للجماليات «الغربية» تكوينَ موقفٍ وسيط بين الخلاف «الذاتي» البحت (مثل الخلاف الذي يتضمَّن التذكرة بجَدَّتي) والخلاف «الموضوعي» (مثل الخلاف الذي يتضمَّن الأشكال).

هل تتذكَّر قصةَ هيوم للمفتاح الحديدي ذي السير الجلدي؟ السبب في تقديمه لهذا المثال هو بالضبط لمعالجة مشكلة الاتفاقات والخلافات الجمالية. اختلَف خبيرا النبيذ.

فقد أدرك أحدهما مذاقَ الحديد، وأدرك الآخر مذاقًا جِلديًّا. بالرغم من ذلك، فقد اتضح أن كلاهما على حق. كلاهما على حق، لكن ليس لأن الحُكم على المذاق أمرٌ «ذاتي» تمامًا، بل لوجودِ أساسٍ «موضوعي» لحكمهما على المذاق، وهو المفتاح ذي السيرِ الجِلدي. ولكن إذا انضمَّ إليهما خبيرٌ ثالث وقال إن مذاق النبيذ يشبه الكبريت، فسيكون مخطئًا تمامًا. الحُكم على المذاق مقيَّد أكثر من الحكم على ما إذا كانت اللوحة تذكِّرني بجَدَّتي، ولكنه أقلُّ تقييدًا من إصدار الأحكام بشأن الأشكال.

الجماليات ليست لفرض الرقابة

في هذه المرحلةِ من مناقشة الخلاف الجمالي، تظهر دائمًا كلمةٌ طويلة ومثيرة للشك، وهي المعيارية. الفكرة هي أن للتقييمات الجمالية نوعًا من القوة المعيارية. «يجب» أن نصدِر أنواعًا معيَّنة من الأحكام عند تقديرِ أشياءَ بعينها. ونكون مخطئين إذا لم نُصدِر هذه الأنواعَ من الحكم؛ إذ لا نفعل ما يُفترض أن نفعله.

تتمثَّل الفكرة العامة للمعيارية في أن مجال الجماليات مشابه لمجال الأخلاق في هذا الصدد؛ كلاهما يدور عمَّا يجب أن نفعله وليس ما نفعله بالفعل. تُخبرنا الأخلاق ما إذا كان يجب أن نكذب أو نسرق أو نصبح نباتيِّين. وتُخبرنا الجماليات عن أنواع الخبرات الجمالية التي يجب أن نخوضها ومتى نخوضها.

تتعلَّق المعيارية بما يجب أن نفعله. وتتميز العديد من جوانب حياتنا الجمالية بالمعيارية إلى حدٍّ كبيرٍ في بعض الجوانب. أنا نفسي كنتُ أقدِّم مزاعمَ معيارية نسبيًّا بشأنِ ما ينبغي من عدم تفضيل الجماليات «الغربية»، وسأستمر في تقديم هذه المزاعم. وسيكون من الصعب التحدُّث عن بعض الممارسات الجمالية الراسخة دون تقديمِ بعض المزاعم المعيارية على الأقل بشأنِ ما «يجب» أن يفعله، على سبيل المثال، مؤدو إحدى المقطوعات الموسيقية في أدائهم كي يُعَدَّ أداءً لـ «مقطوعة موسيقية بعينها» (وليس مجرد نغمات عشوائية). تظهر كلمة «يجب» في كل مكان عندما نتحدث عن النطاق الجمالي (وتظهر في كل مكانٍ في هذا الكتاب أيضًا).

على الرغم من ذلك، ولا أستطيع أن أؤكِّد هذا تأكيدًا كافيًا، فإن عِلم الجمال ليس تخصصًا معياريًّا. ربما تدور بعض مناحي الأخلاقيات فعلًا حول المزاعم المعيارية (حسنًا، هناك فرعٌ في علم الأخلاق يُسمى «الأخلاقيات المعيارية»؛ ومن ثَم من شأنه أن يكون مثالًا

جيدًا). لكن الجماليات ليست كذلك. فعِلم الجمال لا يتعلَّق في المقام الأول بما يجب أن تفعله. إنه يتعلَّق بما نفعله في الواقع في الظروف المختلفة.

قد تتوقَّع أنَّ عملًا في مجال الأخلاقيات سيهدُف إلى إقناعك بما إذا كان يجب أن تصبح نباتيًّا أو أن تستمر في تناول اللحوم. لكن لا ينبغي أن تتوقَّع أنَّ أي عملٍ في مجال الجماليات سيقدِّم لك هذا النوعَ من النصائح. لا تُحاول الجماليات إخبارك بما يجب عليك فِعله، أي بأي عملٍ فني يجب أن تُعجَب وأي عملٍ عليك أن تتجاهله. يمكن لهذه الطريقةِ في التفكير في الجماليات أن تقطع شوطًا طويلًا نحو تبديد عدم الثقة الشديد تجاه الجماليات، بوصفه أحدَ الفروع المعرفية التي غالبًا ما يشعُر العديد من الفنانين أنه يُملي عليهم ما يجوز لهم فِعله وما لا يجوز لهم، إضافةً إلى نوعِ ردِّ الفعل المناسب تجاه أعمالهم، وهي النقطة الأهم.

قد تتعلَّق بعضُ فروع علم الأخلاق بمراقبة سلوكك في الأمور الأخلاقية. لكن مجال الجماليات لا يتعلَّق بمراقبة استجاباتك الجمالية. استجاباتك الجمالية هي ما هي عليه، وينبغي ألا تسمح لأي أحد بفرض رقابته عليها. نتيجةً لذلك، يجب أن ننظر لأي ظهور لكلمات مثل المعيارية في مجال الجماليات بكثير من الشك.

وهذا ينطبِق أيضًا على كلماتٍ مثل «المعيارية» في مناقشات الخلافات الجمالية. الفكرةُ العامة هنا هي أن للأحكام الجمالية أو التقييمات الجمالية «قوةً معيارية». يمكن أن يعني هذا عدةَ أشياء. يمكن أن يعنيَ أن ردَّ فِعلك الجمالي قد يكون صحيحًا أو غيرَ صحيح. إذا كانت تعجبك الأعمال التي ينبغي ألا تحظى بالإعجابَ، فأنت مخطئ تمامًا. إذا كنتَ لا تُحب التُّحَف الفنية، فأنت مخطئ مجدَّدًا. «يجب» أن تُبديَ ردَّ فِعل عاطفيًّا أو جماليًّا معيَّنًا أمام أعمالٍ بعينها. إذا لم تفعل ذلك، فإن ردَّ الفعل الجمالي ليس كما ينبغي أن يكون. وأنت «مخطئ» في إبدائك ردَّ الفعلِ هذا.

إذا كنتَ لا تُحب الطابعَ السلطوي لهذا النوع من التفكير في الجماليات، فسيكون من المهم أن تدرك أن هذه النظرة من التفكير في الجماليات متجذرةٌ بعمقٍ في أحدِ نُهُج مناقشة الجماليات المميزة للغاية (والتي تتَّسم بالتمركُز حول «الغرب»). من السهل أن نرى كيف يُمكِننا أن نقدِّم المزاعم المعيارية بشأن الأحكام الجمالية. قد تكون الأحكام صائبةً أو خاطئة، وغالبًا ما تكون خاطئة. لكن إذا كنا مهتمين بالخبرة، وليس بالأحكام، فكيف يُمكِننا أصلًا أن نصوغَ المزاعم المعيارية أصلًا؟ تُعَد طريقةُ التفكير التالية إحدى المحاولات: صحيحٌ أن الخبرات ليس من شأنها أن تكون صحيحة أو خاطئة، لكنها قد

تكون دقيقة أو غير دقيقة. الأوهامُ الإدراكية، مثلًا الحسية، غيرُ دقيقة. فمثلما أنك قد تدرك لونَ شيءٍ ما على نحوٍ غيرِ دقيق، لأن المحيط شديد الظلمة، فقد تراودك خبرةٌ جماليةٌ وهمية.

من المهم جدًّا أن نراعي أنَّ هذا المنطق في الجدل لا يصح إلا إذا تبنَّينا ما وصفتُه بنهج صالونات التجميل في مجال الجماليات؛ أي وجهة النظر القائلة بأن ما يجعل خبرةً ما جمالية هو أن تكون خبرةً لأشياءَ جميلةٍ وأن ثمَّة خطًّا فاصلًا صارمًا بين الأشياء الجميلة والأشياء غير الجميلة. فعندما نَمُر بخبرةٍ جماليةٍ غير دقيقة، نختبر شيئًا جميلًا باعتباره غيرَ جميل (أو شيئًا غير جميل باعتباره جميلًا).

لكننا رأينا أنَّ نهج صالونات التجميل في الجماليات لا يمثِّل وجهةَ نظرٍ جذابة حقًّا. فما يجعل خبرةً ما جمالية ليس كونها خبرةً لشيءٍ جميل. ما يجعلها جماليةً هو طريقةُ توجيهك للانتباه. وما من طريقةٍ دقيقة أو غير دقيقة لتوجيه انتباهك. ولهذا، فبينما قد تكون الخبرات دقيقةً أو خادعة، ما يجعلها جماليةً لا علاقة له بدقتها. وإنما هو وثيق الصلة بكيفية توجيهنا للانتباه.

لنعُد الآن إلى مناقشةِ الخلافات الجمالية. المسألة هنا هي ما إذا كانت الخلافات الجمالية أكثرَ شبهًا بالخلافات المتعلِّقة بشكل اللوحة (أنت تقول مثلَّث، وأنا أقول مربع) أم بالخلافات المتعلِّقة بما إذا كانت تذكِّرني بجَدَّتي. لكن صياغة هذا السؤال في حدِّ ذاتها تُسلِّم بنهج صالونات التجميل في الجماليات.

إذا كان ما يهمُّ في التجربةِ الجمالية لا يُعنى كثيرًا بالسِّمات المنسوبة للشيء المُدرَك، فستكون المقارنة بالخلافات المتعلقة بالسِّمات الأخرى المنسوبة إليه، مثل الأشكال وما إذا كان يذكِّرني بجَدَّتي، لا معنى لها.

عندما ننظر أنا وأنت إلى العملِ الفني نفسِه أو المنظر الطبيعي نفسِه، قد تختلف خبرتي عن خبرتك اختلافًا كبيرًا. لكنَّ تأطيرَ هذا الاختلاف بوصفه خلافًا يُفضي على نحوٍ خفي إلى التركيز على الأحكام الجمالية (بدلًا من الخبرات) أو يُلزِمنا باتباع نهج صالونات التجميل بأكمله.

إنه لأمرٌ مهم إذا كان لدينا أنا وأنت خبراتٌ مختلِفة تجاه العمل الفني أو المنظر الطبيعي نفسه. وهو أهم بدرجةٍ أكبر بكثير من الخلاف بشأن الأشكال أو حول ما يُذكِّر مَن بجَدَّته. إنَّ الإفراط في تبسيط البعد الاجتماعي للتجربة الجمالية إلى مستوى الخلافات الجمالية لا يعبِّر بما يكفي عن أهمية الجماليات في حياتنا اليومية وتفاعُلاتنا الاجتماعية اليومية.

ولأوضح هذه الفكرة، سأورد مثالًا محرجًا إلى حدٍّ ما. يبدو البعد الاجتماعي للجماليات ذا أهميةٍ خاصة في شباب المرء، حين نميل إلى التسكع مع الأشخاصِ الذين يحبون الموسيقى نفسَها التي نحبها والاستخفاف بالآخرين الذين يحبون الموسيقى المختلفة، على سبيل المثال. عندما كنتُ في المدرسة الثانوية (وكنتُ متعجرفًا كبيرًا، كما رأينا في الفصل الرابع)، قضيتُ الصيف في ألمانيا بزعم تعلُّم اللغة الألمانية. وقد أعجِبتُ بشدة بفتاةٍ ألمانية وأُعجبَت بي بشدة وأدَّت بنا علاقتنا المزدهرة بعد عدة نزهات إلى الذهاب إلى منزلها. أول شيء أتذكَّر رؤيته هناك كان ملصقًا ضخمًا لإيروس راماتسوتي؛ حيث كانت من المُعجَبين بمغني البوب الإيطالي هذا بالتحديد.

كان هناك خلافٌ جماليٌّ صارخ في هذه النقطة؛ فلنكتفِ بالقول إنني لم أكن من المُعجَبين بإيروس راماتسوتي. لكني تجاوزتُ تلك العثرة الصغيرة. لكنها عندما خفَّضَت الضوء وشغَّلَت أسطوانة لإيروس راماتسوتي من أجل تحسين المزاج الرومانسي، لم أستطِع تحمُّل الأمرِ أكثرَ من ذلك. لم يكن لديَّ مشكلة في اختلاف الرأي بشأن الأمور الجمالية. ولكن عندما تعلَّق الأمر بالاضطرار إلى مشاركةِ خبرةٍ رومانسية على صوت إيروس راماتسوتي، أصبح هذا فوق طاقة تحمُّلي.

للخلافات الجمالية أهميةٌ، لا شكَّ في ذلك. لكن لمشاركة الخبرات الجمالية أو عدم القدرة على مشاركتها أهميةٌ أكبر. وما من طرقٍ صحيحة أو خاطئة لاستثارة الخبرات الجمالية.

هذا لا يعني أن أيَّ شيءٍ يندرج تحت نطاق الجماليات. لا شك أن بعضَ الأعمال الفنية تحاول إثارةَ ردودِ فِعل محدَّدة للغاية، وإذا أبديتَ ردَّ الفعل المعاكس، فهذا يعني أنَّ الخبرة تفتقر إلى شيءٍ ما. لنفترض أنك جالسٌ أمام لوحتك المفضَّلة في أحد المتاحف. لكنك في أثناء جلوسك أمام اللوحة في المتحف، لا تستشعر هذه الخبرة التي اعتدتَ عليها، والتي ينبغي أن تثيرها فيك اللوحة من جانبٍ ما. في هذه الحالة، ثمَّة جانبٌ مهم لا يتحقَّق في التجربة، لكن هذا النوع من عدم التحقُّق لا يحتاج إلى الضبط والرقابة.

كما رأينا، يمكننا تغييرُ خبرة المرء الجمالية بتوجيه انتباهه إلى سِماتٍ محدَّدة. وهذه الطريقة للتعامل مع الاختلافات في الخبرة أفضلُ بكثيرٍ من التشدُّد مع المختلفين. إنَّ غياب الرقابة لا يؤدي إلى الفوضى. وإنما يؤدي، إذا كنا محظوظين، إلى المحادثةِ والتعايش السلمي والتنوُّع.

لنعُد إلى المعيارية وإساءة استخدامها. ثمَّة صورةٌ أكثر تواضعًا من صور تأييد المعيارية، لكنها ليست أقلَّ ضررًا على الإطلاق، وهي تتمثَّل في القول بعالمية التقييمات الجمالية. فالأمر لا يقتصر على أن عملًا فنيًّا معينًا يتطلب منك ردَّ فِعل جماليًّا معينًا، بل تفترض ضمنيًّا عندما تختبر استجابةً جماليةً معينة، أن الجميع يختبرون هذه الاستجابةَ الجمالية ذاتها، أو أنه يُفترَض بهم أن يختبروها على الأقل. هذه هي وجهةُ نظر إيمانويل كانط، التي كان لها تأثيرٌ دائم على الجماليات «الغربية».

سأحاول التعبيرَ عن رأيي بشكلٍ مهذَّب وبإجلال للإنجاز الفكري لفلسفةِ كانط، لكنَّ هذه الفكرة واحدةٌ من أكثرِ الأفكار تعجرفًا في تاريخ الجماليات. إذا كنتَ تفترض ضمنيًّا أن الجميع يجب أن يُظهِروا ردَّ الفعلِ نفسه الذي تُظهره، فأنت لا تقدِّر التنوع في الجنس البشري والتنوع في الخلفيات الثقافية التي يأتي منها الناس. متى ما نزعنا إلى مجرد التفكير (أو الافتراض أو الشعور) في أنَّ ما نفعله يلاقي استحسانًا من الجميع أو يحظى بقابلية انتشار بين الجميع، فسيكون هذا وقتًا مناسبًا للتوقف وممارسة ما أسمِّيه «التواضع الجمالي»؛ أي التفكير في مدى اعتماد موقفنا وخلفيَّتنا الثقافية على العوامل المتغيرة مقارنةً بالتنوع الهائل في الثقافات على هذا الكوكب. وسأعود إلى هذه المواضيع في الفصل السابع.

الخلافات الجمالية على أرض الواقع

ليست المسألة الحقيقية فيما يتعلَّق بالاتفاقات والخلافات الجمالية مَن المصيب ومَن المخطئ. وإنما تتعلَّق بالطرق التي تعتمد بها خبراتنا على تخصيص انتباهنا، ومعتقداتنا ومعرفتنا الأساسية، بالإضافة إلى تعرُّضنا السابق. ومن شأن معرفتنا للكيفية التي يمكن لهذه الأشياء أن تُغيِّر بها خبرتنا أن تساعدنا كثيرًا في حل الخلافات الجمالية.

كنت أعمل ناقدًا سينمائيًّا. وكان من أحد أفضل الأشياء في هذه المهنة الذهاب إلى مهرجانات الأفلام التي كثيرًا ما كنتُ أحدَ أعضاء لجنة التحكيم فيها. ثمَّة جانبٌ ساحر لأن يكون المرء عضوًا في لجنةِ تحكيمِ أحدِ المهرجانات السينمائية؛ حيث الالتقاء بالمشهورين من الممثلين والممثلات، والإقامة في الفنادق الفاخرة، وما إلى ذلك. لكنها في بعض الأحيان خبرةٌ مرهقة ومزعجة أيضًا.

تجلس ضمنَ لجنةِ التحكيم مع أربعةِ أشخاصٍ آخرين غالبًا ما يكونون من أجزاءٍ مختلفة تمامًا من العالم، وتختلف أذواقهم عن ذوقك في الأفلام كلَّ الاختلاف. لكن عليكم

أن تتوصلوا إلى قرارٍ ما بشأن الفيلم الذي يجب أن يحصُل على الجائزة. ودائمًا ما يكون هناك موعدٌ نهائيٌّ صارم لإنجاز ذلك. عليكم أن تُعطوا منظمي المهرجان اسمًا بحلول منتصف الليل. إنها الآن الحادية عشرة مساءً وليس ثمَّة اتفاقٌ من أي نوع على أيٍّ من الأفلام. هذا خلافٌ جمالي على أرض الواقع، وتسويتُه مهمة لا تقدِّم فيها الاستعانةُ بآراء هيوم مساعدةً فعلية. بعد المشاركة في عضوية لجنة التحكيم لمهرجانَين، بدأَت المناقشاتُ القديمة بشأن الخلاف الجمالي تبدو مختلِفة تمامًا في نظري.

ما يجري في اجتماعات لجنة التحكيم لا يتعلَّق بمشاركة الخبرات، بل بالأحكام الجمالية الصعبة. كان علينا أن نتفق على أن أحدَ الأفلام أفضلُ من الأفلام الأخرى. والحق أنَّنا كنا نتمكَّن من إنجازِ المهمة عادةً بالطريقة العكسية. فكنا نتوصل أولًا إلى الاتفاق على الأفلام التي من الواضح أنها لن تفوز بالجائزة. كان هذا هو الجزء الأسهل. ولكن يتبقَّى لدينا بعد ذلك أربعة أفلام أو خمسة، وعندئذٍ تبدأ الانتقادات اللاذعة.

كيف تحاول إقناعَ ناقدٍ آخر بعقلانية بأن الفيلم الذي أعجبه كان في الواقع مُقتبَسًا ومبتذلًا؟ يؤسفني أن تكون الإجابة هي أنه لا يمكنك فِعل ذلك ولا تستطيع فِعله. لم يكن هناك شيءٌ عقلاني في هذه المناقشات. ومن المؤسف أنَّ الجائزة غالبًا ما كانت تذهب إلى فيلمٍ لم يكن أيٌّ من النقَّاد مفتونًا به، ولكن للفيلم الذي يمكننا جميعًا تقبُّل فوزه بالجائزة.

لم يكن الإقناعُ عقلانيًّا، ولم أرَ سوى عددٍ قليل جدًّا من النقَّاد يحاول أن يكون عقلانيًّا. (كان بعض النقَّاد الأكثر خبرة يجرِّبون بعضَ أشكال الحرب النفسية؛ إذ يقلِّلون من قيمة بعض الأفلام قبل وقتٍ كبير من مناقشة لجنة التحكيم أو في أثناء العرض، ويهيِّئون بقيةَ النقَّاد لعدم استحسان أفلام محدَّدة، وهم يفعلون ذلك بشكلٍ ممنهج أحيانًا وبدون وعي في أحيانٍ أخرى. لم تكن هذه الحرب النفسية عقلانيةً أيضًا، بل كانت على مستوًى أكثرَ عاطفية. ولكني غير متأكد مما إذا كان في هذا الكثير مما يمكن الاستفادةُ منه في مجال الجماليات بشكلٍ عام سوى مكر النقَّاد ...)

ربما يكون الشيء الوحيد الذي حدَث في لجان التحكيم هذه هو محاولةُ جعلِ النقَّاد الآخرين ينتبهون لسِماتٍ معيَّنة في الأفلام. وليس هذا بالوضوح نفسِه الذي سيكون عليه في حالة التحكيم في اللوحات الفنية أو الروايات؛ حيث إن السينما فن يعتمد على الزمن. كانت قد مرَّت أيام على مشاهدتنا بعضًا من هذه الأفلام، ولم يكن بإمكاننا الانتباهُ إلى الفيلم في حد ذاته، بل ما نتذكَّره عنه.

على الرغم من ذلك، كانت جميع الحُجَج تقريبًا طرقًا لتوجيه انتباه النقَّاد الآخرين إلى بعض السِّمات التي لم يكن أحدٌ قد لاحظها بعدُ. كان بإمكان الانتباه إلى هذه السِّمات أن يؤديَ إلى خلافٍ جماليٍّ سلبي، عندما كان الهدف هو استبعاد فيلمٍ بعينه. غير أنه كان بإمكانه أيضًا أن يُحدِث خلافًا جماليًّا إيجابيًّا، وذلك عن طريقِ جلبِه حُجَّةً تُبيِّن سببَ أفضليةِ هذا الفيلم عن بقيةِ الأفلام الأخرى.

وهذا في الواقع ما يجب على النقَّادِ فِعله، وليس ذلك عندما يكونون في لجنةِ تحكيم فحسب، لكن عندما يكتبون مراجعاتهم أيضًا. وهذا ما يفعله النقَّاد الجيدون في العادة. فهم لا يتعاملون مع النقد باعتباره شكلًا من أشكال الفن، وهو ما كانت تفعله بولين كايل (١٩١٩–٢٠٠١)، الناقدة السينمائية الأمريكية الشهيرة. لا يلخِّصون الحبكةَ الدرامية. ولا يحكون لنا عن ذكريات طفولتهم ذاتِ الصلة الضعيفة بالحبكة. ولا يخبروننا بما أعجبهم وما لم يعجبهم. إن وظيفةَ النقَّاد هي توجيه انتباهنا إلى السِّمات التي لم نكن لنلحظَها لولاهم. ومن شأن الانتباه إلى بعض هذه السِّمات أن يحوِّل خبرتنا بالكامل.

من الممكن أن تكون بعض هذه السِّمات بنيوية، على سبيل المثال: كيف تتكرَّر الفكرة الواردة في الصفحة ١٢ من الرواية في الصفحة ١٣٤ ثم في الصفحتَين ٤٣٢ و٥٦٣ مرةً أخرى، وكيف أنَّ هذا يمنح بِنيةً لأجزاء السرد الأخرى التي تفتقد بِنيةً منظَّمة. قد تتعلق بعض السِّمات الأخرى بارتباط العمل بأعمالٍ فنية أخرى؛ مثل اقتباسِ عملٍ موسيقيٍّ ما لحنًا من عملٍ موسيقيٍّ آخرَ. قد يجعل الانتباه لبعض هذه السِّمات خبرتَك أكثرَ إرضاءً. وهذا يجعل قراءةَ النقد تستحق حقًّا العناء.

إليكم مثالًا من الحياة الواقعية، لوحة صغيرة تعود إلى إيطاليا في القرن الخامس عشر، تصوِّر حدَث البِشارة (شكل ٤). تلاعَب الرسَّام دومينيكو فينيزيانو (١٤١٠–١٤٦١ تقريبًا) بعضَ الشيء باستخدام محاور التناظر؛ حيث المبنى المتناظر يحيد عن المركز؛ فهو مُزاح إلى اليسار من منتصف الصورة. و«الحركة» أيضًا تحيد عن المركز، ولكنها مُزاحةٌ إلى اليمين وليس إلى اليسار. إن الانتباه إلى التفاعُل بين محاورِ التناظُر الثلاثة هذه (للمبنى، وللصورة نفسِها، وللمحور في منتصف المسافة بين السيدة مريم ورئيس الملائكة) ليس شيئًا يلاحظه الجميع على الفور. ولكن عندما يُشار إليه وينجذب انتباهُك إليه، يمكنه أن يُحدِث فَرقًا جماليًّا كبيرًا.

بمقياسٍ كمي محض، لم يوجد من قبلُ هذا الكمُّ من النقد الذي نشهده اليوم مع وجود مئات الآلاف من المدوَّنات والمواقع الإلكترونية. لكنَّ هذا مثالٌ أوضح على أن النقد



شكل ٥-١: دومينيكو فينيزيانو، البشارة (القرن الخامس عشر)، متحف فيتزويليام، كامبريدج.

في أزمة. فكما عبَّر تيري إيجلتون (١٩٤٣-)، الناقد الأدبي البريطاني، عن الأمر بصياغةٍ فصيحةٍ منذ أكثر من ثلاثين عامًا (قبل المدوَّنات بكثير): «يفتقر النقد اليوم إلى جميع الوظائف الاجتماعية الجوهرية. فهو إما جزءٌ من فرع العلاقات العامة للصناعة الأدبية، أو شأن داخلي تمامًا في المؤسسات العلمية.» الشيء الوحيد الذي تغيَّر منذ ذلك الحين هو ظهور مشاهير النقَّاد الذين يعبِّرون عن آرائهم حول الأفلام، والموسيقى، والبرامج التلفزيونية (غالبًا ما يكون ذلك أمامَ جمهورٍ مباشر) دون فعلِ أي شيءٍ آخر. غير أنه يمكن استعادةُ الوظيفة الاجتماعية للنقد إذا فعل النقَّاد ما يتقاضَون أموالًا من أجله، وهو توجيه انتباه القارئ إلى السِّمات التي يمكنها أن تُحدِث لديه فَرقًا جماليًّا.

قال الروائي الفرنسي أندريه مالرو (١٩٠١–١٩٧٦) إن الهدف الأساسي للكتابة عن الفن ليس تمكين القارئ من فهمِ الفن، بل إقناعه بأن يُحبه. الوعظ الفني أسهلُ بكثير بالطبع، لكنَّ مهمة الناقد لا تتحقَّق إلا إذا ساعد القارئ على الانتباه للعمل الفني على النحو الذي يُقنِعه بأن يُحبه.

الاتفاقات الجمالية على أرض الواقع

ومن الغريبِ أنَّ أحدَ الدروس المهمة الأخرى التي تعلمتُها من وجودي في لجان التحكيم لمهرجانات الأفلام لم يكن يتعلَّق بالخلافات الجمالية، بل بالاتفاقات الجمالية. فكثيرًا ما

وجدتُ نفسي أتفق مرارًا وتكرارًا مع بعض النقَّاد على الرغم من أنهم كانوا من قاراتٍ مختلفة تمامًا، وغالبًا ما كانوا يكبرونني بخمسين عامًا أو نحو ذلك. وهذا جعلني أتساءل عما يُفسِّر هذا التقارب بين التقييمات الجمالية لشخصٍ مجريٍّ يبلغ من العمر عشرين عامًا يعيش في الولايات المتحدة، على سبيل المثال، وآخر أرجنتيني في السبعين من عمره ويعيش في هونج كونج.

وما لاحظتُه بشكلٍ متزايد في كثير من الأحيان هو أنني وهؤلاء النقَّاد قد نشأنا على مشاهدة أفلامٍ شديدةِ الشبه بعضها ببعض. لقد أحبَبْنا الأفلام نفسَها التي عَرضَها علينا المهرجان لأننا كنا مُعَدِّين لنُعجَب بها من الأفلام التي شاهدناها في سن المراهقة. كان هذا حدْسًا لديَّ حينها، لكنَّ بعضَ النتائج المؤكَّدة لدراساتٍ نفسية تدعم هذا الحَدْس.

لقد ناقشنا تأثيرَ التعرُّض المحض، وهو الظاهرة الواسعة الانتشار، التي تتمثَّل في أنَّ التعرُّض السابق المتكرر لمحفِّزٍ ما يزيد من احتمالية التقييم الإيجابي لهذا المحفِّز، وهذا التأثير موجودٌ أيضًا في المجال الجمالي. على الرغم من ذلك، ينبغي التمييزُ بين نوعَين مختلفَين من أنواع نتائج التعرُّض المحض. كانت التجربة التي ذكرتُها في الفصل الرابع (أستاذ جامعة كورنيل الذي عرَض خلال المحاضرة شرائحَ لما يبدو أنها لوحاتٌ انطباعيةٌ عشوائية) تتعلَّق بالتعرُّض «للوحة معيَّنة» وكيفية تأثير ذلك في أن تزيد من إعجابك بـ «تلك اللوحة». غير أن نتائجَ التعرُّض المحض الأخرى تناقش كيف أن المعرفة بـ «نوع معيَّن» تزيد من حبك للمعرفة بشأن «ذلك النوع». وبناءً على هذا، يمكن لرؤيةِ العديدِ من اللوحات الانطباعية أن تزيد من إعجابك بلوحاتٍ انطباعية أخرى، لوحاتٍ لم ترَها من قبلُ. وهذا يعني أن نوع الأعمال الفنية التي رأيتَها من قبلُ تؤثِّر بعمقٍ على أنواع الأعمال الفنية التي ستُعجِبك.

إذا شاهدتَ الأفلامَ الشكلية الفرنسية والإيطالية باللونَين الأبيض والأسود التي تعود إلى ستينيات القرن العشرين في سنوات تكوينك، فستُحِب الأفلام التي تشبهها في بعض جوانبها العامة (في تكوينها أو ربما في طريقةِ سردِها). وسينطبق هذا عليك بغَض النظر عما إذا كنتَ قد نشأتَ في بودابست أو في بوينس آيرس.

ربما يكون تأثيرُ التعرُّض المحض أكثرَ بروزًا في الموسيقى؛ فنوع الموسيقى الذي استمعتَ إليه في سنوات تكوينك (هو ما يعني قبل كلِّ شيء التعرُّض في الطفولة المبكِّرة والمراهقة) سيكون له تأثيرٌ هائل على الموسيقى التي سوف تنجذب إليها عندما تصبح

شخصًا بالغًا. الذوق الموسيقي يتغيَّر، وغالبًا ما يتغيَّر جذريًّا. لكن هذا لا يعني أن مفضَّلاتك القديمة ستتبدَّل تمامًا. وإنما سيكون لها دائمًا تأثيرٌ على الموسيقى التي تُحبها.

لقد كتبتُ في الفصل الرابع عن الجوانبِ المُقلِقة لتأثير التعرُّض المحض، التي تتمثَّل في صعوبةِ إدراكِ ما قد يطرأ على تفضيلاتنا الجمالية من تغييرات. لكنَّ تأثير التعرُّض المحض ليس سيئًا في مجمله. فيمكن لمعرفتنا بمدى تأصُّل تفضيلاتنا الجمالية في خلفيتنا الثقافية والإدراكية الشديدة الخصوصية أن تساعدنا في الحدِّ من غطرستنا الجمالية، وتدفعنا نحو التواضُع الجمالي.

التواضُع الجمالي

إذا كنتَ تستمع إلى موسيقى الثراش ميتال منذ أن كنتَ في الثامنة من عمرك، فستكون تفضيلاتك الجمالية مختلفةً تمامًا عن شخصٍ نشأ وهو لا يستمع إلا إلى موسيقى الجاميلان الإندونيسية التقليدية. لا شيء يثير الدهشةَ حتى الآن. ستكون لديك القدرة على تمييزِ فروقٍ موسيقية طفيفة لن يسمعها مُعجَبو موسيقى الجاميلان أصلًا. سيمكنك الانتباه لسِماتٍ في موسيقى الثراش ميتال لن يلاحظها سوى قليلين جدًّا غيرك.

الأرجح أنني سأثق بك وليس في صديقي المتذوِّق لموسيقى الجاميلان إذا كنتُ أرغب في تحديدِ أي ألبوم لفرقة «سلاير» Slayer سأستمع له؛ لأنك ستكون مصدرًا أكثرَ موثوقية. وليس هذا كلَّ ما في الأمر. فالتعرُّض المحض لموسيقى الثراش ميتال سيجعل لديك تفضيلاتٍ جماليةً لبعض الأشكال الموسيقية والإيقاعات، التي قد تصبغ تجربتك مع أيِّ أعمالٍ موسيقية أخرى.

لنفترض أنني أجعلك أنت وصديقي متذوِّق موسيقى الجاميلان تستمعان إلى بعضِ الموسيقى اللامقامية الفيينية التي تعود إلى أوائل القرن العشرين، أو بعض موسيقى جاز نيويورك الحر. سوف يُعجَب كلٌّ منكما ببعض هذه القِطع ويكره قِطعًا أخرى. لكنَّ جزءًا مما يجعلك تُعجَب بقطعةٍ ما وليس بأخرى يرجع إلى تعرُّضك لموسيقى الثراش ميتال. (آمُل أن يكون من الواضحِ أنني لا أحاولُ رفْضَ موسيقى الثراش ميتال هنا؛ فالشيء نفسُه سيحدُث إذا استمع شخصٌ معتاد على الموسيقى اللامقامية إلى موسيقى الثراش ميتال لأول مرة.) وسيُعجَب صديقي المعتاد على موسيقى الجاميلان بقِطعٍ مختلفة بسبب تعرُّضه المحض لموسيقى الجاميلان.

ربما ترى أنَّ هذا المثال يمثِّل خلافًا جماليًّا. ولكن هل يُوجَد مثلُ هذا الخلافِ حقًّا؟ ما يوضِّحه لنا هذا المثال هو أننا نضع التقييمات الجمالية من المنظور المحدَّد للغاية لتعرُّضنا السابق إلى أعمالٍ فنيةٍ معيَّنة (وغيرها من المحفِّزات). هذا لا يعني أن تعرُّضنا السابق يحدِّد تقييماتنا الجمالية بالكامل. لكنه يرسِّخ هذه التقييمات الجمالية وسيظهر دائمًا فيها. ومن هذا المنطلق، فإن جميع التقييمات الجمالية مرتبطةٌ بالخلفية الثقافية والإدراكية للمُقيِّم أو متأثرةٌ بها. فتقييمك لمقطوعة الموسيقى اللامقامية مرتبطٌ بخلفيتك الثقافية متمثلةً في موسيقى الثراش ميتال. وتقييم صديقي للمقطوعة نفسِها مرتبط بخلفيته متمثلةً في موسيقى الجاميلان.

ولن يكون من المنطقي إذن أن نسأل عمَّن أصاب ومَن أخطأ. إذا كانت التقييمات الجمالية متأثرةً بالخلفية الثقافية للمُقيِّم، فما من خلافٍ جمالي في حقيقة الأمر؛ لأنك تُجري تقييمًا متأثرًا بخلفيةٍ ثقافيةٍ من موسيقى الثراش ميتال ويُجري صديقي محبُّ موسيقى الجاميلان تقييمًا متأثرًا بخلفيةٍ ثقافيةٍ مختلِفة تمامًا.

هذا لا يعني أنه لا تُوجد حقائقُ في التقييم الجمالي؛ لا يعني أن كلَّ شيءٍ مقبولٌ عندما يتعلَّق الأمر بالجماليات. كلُّ ما يعنيه أن التقييمات الجمالية تعتمد على الخلفية الثقافية للمُقيِّمين. إذا كان لاثنَين من المُقيِّمين الخلفيةُ الثقافية نفْسها واختلفا، فسيكون هذا بالفعل خلافًا جماليًّا حقيقيًّا؛ إذ سيكون أحدهما مُحِقًّا والآخر مخطئًا.

الحق أنني بالغتُ بعضَ المبالغة في مثالِ موسيقى الثراش ميتال مقابل الموسيقى اللامقامية. فلا أحدَ يستمع إلى نوعٍ واحد فقط من الموسيقى. حتى إذا كنتَ من أشدِّ المعجبين بموسيقى الثراش ميتال، فلا يمكنك عدمُ الاستماع لجميع أنواع الموسيقى الأخرى (مثل حالة الاستماع إلى جاستن بيبر في المركز التجاري). لكنَّ هذا لا يغيِّر من قوةِ الحُجة القائلة بأن تقييماتك الجمالية تعتمد على خلفيِّتك الثقافية. نستخلص من هذا أنه يجب أن تكون على درايةٍ بخلفيتك الثقافية عند إجراء التقييمات الجمالية. فتقييمك الجمالي ليس معيارًا عالميًّا. إنما هو محدَّد للغاية، ومتأصِّل بشدةٍ في خلفيَّتك الثقافية. لذلك يجب أن نتعاملَ مع كلِّ ما هو جمالي بقَدْرٍ معقول من التواضع.

الفصل السادس

الجماليات والحياة

تمثِّل الجمالياتُ لحظاتٍ خاصة. ولكن هل هذه اللحظاتُ جُزرٌ منعزلة في روتيننا اليومي الممل؟ لا أعتقد ذلك. فيمكنك على سبيلِ المثال المرورُ بما يصل إلى ثلاثِ خبراتٍ جمالية قبل تناول الإفطار إذا كنت محظوظًا.

على الرغم من ذلك، فقد يؤثِّر الفن وكذلك تجاربنا مع جميع الأشياء الجمالية في حياتنا على نحوٍ أكثرَ اعتيادية. فقد يتأثَّر ذوقك في اختيار الملابس بإحدى الشخصيات في فيلمك المفضَّل (ربما دون أن تدري)، وقد تستخدم عباراتٍ تتعلَّمها من مسلسلات كوميديا الموقف. وتشير المصوِّرة الطليعية برنيس أبوت (١٨٩٨–١٩٩١) إلى أن النظر إلى الصور الفوتوغرافية يساعد الناسَ على الرؤية. فالجماليات والحياة متضافرتان على جميع أنواع المستويات.

هل ننظر إلى الحياة باعتبارها عملًا فنيًّا؟

إنَّ أهميةَ الجماليات في حياتنا لا تعني أننا بحاجة إلى اللجوء إلى شعاراتِ المساعدة الذاتية الرخيصة. ومن مثل هذه الشعارات، فكرةٌ مؤثِّرة تحظى بشعبيةٍ مذهلة تقول إننا يجب أن نحوِّل حياتنا إلى عملٍ فني، أو أن نتعامل معها على أنها عملٌ فني. وأنا أريد أن أوضِّح مدى اختلافِ ما أقوله عن هذه الفكرة.

لقد أيَّد جميع أعلام الحداثة «الغربية» شكلًا من أشكال هذه الاستعارة، بدايةً من يوهان فولفجانج فون جوته (١٧٤٩–١٨٣٢)، وفريدريك نيتشه (١٨٤٤–١٩٠٠)، إلى مارسيل دوشامب (١٨٨٧–١٩٦٨). وقد استمتع روبرت موسيل (١٨٨٠–١٩٤٢)،

الروائي النمساوي، مؤلِّف رواية «رجل عديم الصفات» بالسخريةِ من هذه الأشكال من نصائح المساعدة الذاتية، ونرى هذا في عبارته:

> أيُّ نوع من الحياة يجب على المرء أن يظل يملؤها بثقوبٍ تُسمَّى بـ «الإجازات»؟ هل كنتَ ستَحفِر ثقوبًا في إحدى اللوحات لأنها تتطلَّب الكثير منَّا لتقدير جمالها؟

إذا أنعمتَ النظر، يمكنك أن ترى كيف كان من الممكن أن يكون لفكرةِ النظر إلى الحياة باعتبارها عملًا فنيًّا بعضُ الوجاهة في القرن التاسع عشر، عندما كان للأعمال الفنية بنيةٌ كُليةٌ متماسكة. يمكنني أن أرى أن البعض يسعَون جاهدين إلى تحويل حياتهم إلى رواية لجين أوستن (١٧٧٥–١٨١٧) لها بداية، ووسط، ونهاية، بهذا الترتيب، ولها إطارٌ متماسك غالبًا ما يكون في حالةِ حركةٍ دائمة، يربط بين هذه المراحل. غير أن تحويلَ حياتك إلى روايةٍ لمارجريت دوراس (١٩١٤–١٩٩٦)؛ حيث لا يحدُث شيء حرفيًّا، أو إلى رواية لروبرتو بولانو (١٩٥٣–٢٠٠٣)، حيث لا تحدُث سوى الأشياء المروِّعة، سيكون مغامرةً مريبة للغاية.

المشكلة الأعم هي أن الفن أصبح مشابهًا للحياة إلى حدٍّ بعيد. لقد كان الشعار العام الذي اتخذَته الحركاتُ الفنية في نصف القرن الماضي أو نحو ذلك (على الأقل منذ ظهور حركة الفلوكسس وفن البوب) أن الفن ينبغي ألا يُفصَل عن الحياة. لذلك وإذا أصبح الفن مشابهًا للحياة، فتحويل حياتك إلى عملٍ فني سيصبح بلا معنًى، أو سيكون مفارقةً تاريخية لا تتلاءم مع المفاهيم الحالية عن الفن والواقع. لم يقتصر على ذلك، بل ظهر أيضًا نوعٌ فرعيٌّ من الفن المرئي يقطع فيه الفنان ثقوبًا فعلية في صوره، مما يجعل مقولةَ موسيل أكثرَ طرافة.

لكن ربما لست خيِّرًا بما يكفي. ربما لا تتمثَّل الفكرة الرئيسية في أن حياتنا يجب أن تتحوَّل إلى عملٍ فني، بل أن يكون موقفنا تجاه الحياة مشابهًا لموقفنا تجاه الأعمال الفنية.

هذا النهج لا يخلو من أبطاله المتبنِّين له أيضًا. يكتب ألبير كامو (١٩١٣–١٩٦٠) في روايته التي لا تحظى بشهرةٍ كبيرة، «موت سعيد» (١٩٣٨): «على غرار جميع الأعمال الفنية، تتطلب الحياة أيضًا أن نفكِّر فيها.» مقولةٌ جميلة من سطرٍ واحد، لكنَّ الإشارةَ إلى الأعمال الفنية هي في الواقع ذرٌّ للرماد في العيون. ثمَّة العديد من الأشياء التي تتطلب أن

نفكِّر فيها، من كتبِ الفلسفة، وأخبار البيت الأبيض، واللغز وراء سقوط حذاء سندريلا عن قدمِها رغم أن مقاسه يناسبها تمامًا.

ليست الأعمال الفنية مفيدةً للغاية في هذا الصدد إذن لكي نُشبِّه الحياة بها. وفي حين أن بعض الأعمال الفنية تتطلب بالتأكيد التفكيرَ فيها، فما نوعُ التفكير الصريح الذي ينبغي أن نستجيب له لـ «كونشيرتو برادنبرج» (١٧٢١) أو لوحة لموندريان؟ لا تضيف ملاحظة كامو الطريفة أيَّ شيءٍ جديد حقًّا على الشعار القديم «الحياة من دون تجربة لا تستحق أن تُعاش».

يمكن للكثير من الأشياء أن تُوصَف بكونها فنًّا. وهناك الكثيرُ من الطُّرق للتفاعل مع الأعمال الفنية، وليست إحداها أفضلُ بطبيعتها من الطُّرق الأخرى. لذا فإنَّ حثَّنا على تحويل حياتنا إلى عملٍ فني — أو على التفاعل مع الحياة كما لو كانت عملًا فنيًّا — ليس بالأمر المفيد أو ذي المعنى الخاص.

هل نحن متفرِّجون في حياتنا الخاصة؟

ثمَّة طريقةٌ أخرى رائجةٌ من طُرق الربط بين الجماليات وحياتنا، لكني أريد أن أبقى على مسافةٍ آمنة منها. وهي تُعَد من بعض النواحي أحدَ أشكال فكرة النظر إلى حياتك باعتبارها عملًا فنيًّا، لكنها شكلٌ محدَّد جدًّا منها. تتلخَّص هذه الطريقة في أن الموقفَ الصحيحَ الواجبَ اتخاذه تجاه كلٍّ من الحياة والأعمال الفنية هو أن تكون متفرجًا منعزلًا. وقد عبَّر عن ذلك أوسكار وايلد بقوله، يجب أن نصبح المتفرِّجين في حياتنا الخاصة.

كان لهذه الفكرة العامة تأثيرٌ كبير لفتراتٍ طويلة خلال القرن التاسع عشر والقرن العشرين. ومن الجلي أنَّ العديد من الأعمال الفنية التي ظهرَت في «الغرب» في المائتَي سنةٍ الماضية كانت تسعى إلى هذا التأثير. العديدُ من عظماء الأدب الذين أقتبس منهم في هذا الكتاب (من بيسوا إلى بروست) يؤيدون هذه الفكرة عن التجربة الجمالية. وحتى سوزان سونتاج، التي كانت فيما دون ذلك شديدةَ التدقيق فيما يتعلق بالادعاءات الواسعة الانتشار حول الفن، تساير التيارَ عندما تقول إن «كل فنٍّ عظيم يحُث على التأمُّل؛ التأمُّل النشِط».

من مزايا النظر بجِدية إلى دَور الانتباه في الخبرة الجمالية أنه يُمكِّنُنا من تفسيرِ ما جعل هذا النوع من الخبرة التأملية المنعزلة استعارةً مركزية وإن لم تكن سِمةً ضرورية

لجميع التجارب الجمالية. يمكن وصفُ نوع التجربة الذي تتحدَّث عنه سونتاج، أو بروست، أو بيسوا بالانتباه غيرِ المُقيَّد الذي يهيم بحريةٍ مستكشفًا سِمات العمل الفني.

وكما رأينا، فإنَّ هذه الطريقةَ في توجيه انتباهك تُفسِّر شكلًا تاريخيًّا وجغرافيًّا محددًا للغاية من الخبرة الجمالية، والذي يتداخل بدرجةٍ لا بأس بها مع نوع الخبرات المصنَّفة على أنها عمليةٌ من التأمل. لكن هذا لا يزال نوعًا واحدًا من أنواعِ الخبرة الجمالية، بغَض النظر عن مدى تأثيره في أوروبا، في النصف الأول من القرن العشرين على سبيل المثال. فليس من الضروري أن تكون الخبرة الجمالية منفصلة، ولا تحتاج إلى أن تكون تأملية، ولا يلزم أن تنطويَ على انتباهٍ غير مُقيَّد.

أصبح العديدُ من المؤيدين لفكرةِ أن نكون متفرِّجين في حياتنا كثيري التشكُّك في هذا المفهوم لا سيما على ضوء الأحداث السياسية التي حدثَت في ثلاثينيات القرن العشرين. كتب الروائي الفرنسي أندريه جيد (١٨٦٩–١٩٥١) في مذكِّراته عام ١٩٣٤، بعد عام من صعود هتلر إلى السلطة، أن «مَن يبقى متأملًا اليوم لديه فلسفةٌ لا إنسانية أو عمًى وحشي».

يبدو بصورةٍ أعمَّ أن التركيزَ على التأمُّل يتعارض مع العناصر السياسية التي لا يمكن إنكارها في الفن. غالبًا ما يُنظر إلى التأمُّل على أنه أمرٌ لا سياسي، وغالبًا ما يُنظَر إلى تفضيله على النشاط السياسي، في الأوقات العصيبة، بعين الشك.

وبغَض النظر عن طريقةِ تفكيرنا في الجماليات، ينبغي ألا نزيلَ السياسة تلقائيًّا من مجال الجماليات، وألا نزيل الجماليات من مجال السياسة. صحيحٌ أنَّ التركيز على التأمل يؤدي بسهولةٍ إلى نوعٍ من المعارضة الحادة للسياسة والجماليات، لكنَّ أي معارضة من هذا القبيل ستكون غير دقيقة تاريخيًّا ونفسيًّا.

على العكس من ذلك، فإن الأفعال الجمالية كانت، ولا تزال، أداةً مهمة للأفكار السياسية. وهذا في الواقع جانبٌ مهم في البُعد الاجتماعي للجماليات. فمن الخبرات الجمالية التي لا تُنسى في شبابي مظاهرةٌ ضد الاحتلال الروسي للمجر في عام ١٩٨٨، وقد أنشدنا فيها بحريةٍ وعلى نحوٍ غير متوقَّع تمامًا «ليعُد الروس إلى بلادهم» وسطَ حشدٍ كبير دون خوف من أن تتخذ الشرطة إجراءاتٍ صارمة. وكم أحبُّ نظرةَ ستندال إلى هذه الصلة (التي تؤكِّد أيضًا على مفهوم الانتباه): «في الأعمال الأدبية، تكون السياسة أشبهَ بطلقٍ ناري خلال حفلٍ موسيقي. إنها أمرٌ سوقي بعض الشيء، لكنها تجذب انتباه الجميع على الفور.»

ماذا عن تأمُّل حياتك؟ ترتبط فكرة أن الحياة الجيدة تعني وجودَ علاقةٍ تأملية مع حياتنا ارتباطًا وثيقًا مع التركيز على الخبرات الجمالية التأملية. ومن السهل أن نرى إلى أي مدًى يمكن استغلالُ مثل هذا المنطلق بقوةٍ على يد بعض مدارس المساعدة الذاتية الحالية، مثل مدارس إحياء الرواقية/ البوذية أو مدارس اليقظة. لقد رأينا أن الفن المعاصر قد ابتعد عن التأمُّل. ورأينا أن تضاؤل دَور التأمُّل في عالم الفن هو ما جعل من السهل للغاية على مجالِ اليقظة أن يملأ هذا الفراغ.

إن الارتباطَ بين الحياة والجماليات أكثرُ أهميةً ونفعًا بكثير من مجرد فكرةٍ بسيطة عن التأمُّل. يمكن للخبرات الجمالية أن تساعدنا في تجنُّب الشعور بالملل. ويمكنها أن تعلِّمنا طُرقًا جديدة للنظر إلى العالم.

كيفية تجنُّب الملل

تحدَّثتُ عن الدروس الفلسفية التي تعلمتُها من عملي ناقدًا سينمائيًّا. غير أن للعمل في النقد السينمائي جانبًا محبطًا للغاية أيضًا. فالعمل يحتِّم عليك أن تقضيَ الكثيرَ من الوقت مع نقادٍ سينمائيين آخرين امتهَن الكثير منهم هذا العمل عدةَ عقود.

ربما لم أكن محظوظًا، لكنني قضيتُ الكثيرَ من الوقت مع نقادٍ سينمائيِّين كانوا ضجرين على نحوٍ لا يُصدَّق. تحدَّثوا (كثيرًا وبصوتٍ عالٍ) عن مقدارِ حبِّهم الجمِّ للأفلام، لكنني لم أرَ سوى أثرٍ ضئيلٍ جدًّا على هذا. لقد تذمَّروا بشأن كلِّ فيلم شاهدناه معًا، وحتى تلك الأفلام التي لم يكرهوها تمامًا لم يرَوْها سوى عَبْر زاويةٍ ما يمكن أن يقولوه عنها في مداولات الجائزة أو في مراجعاتهم.

السبب في أنني تخليتُ عن كوني ناقدًا سينمائيًّا وقرَّرتُ أن أعيشَ حياةَ الأكاديميِّين الأقل بريقًا هو أنني لم أرغب في أن أصبح مثلهم. لم أكن أريد أن يصيبني الملل. لم أكن أريد أن أنسى شعورَ أن يلمسني فيلمٌ ما أو غيره من الأعمال الفنية، ويحرِّكني، ويشرح صدري من الأعمال الفنية.

ففيمَ أخطأ هؤلاء الناس؟ كيف أصابتهم التُّخمة إلى هذا الحد؟ إليك مثالًا: روني (ربما يكون هذا هو اسمه الحقيقي وربما لا يكون كذلك). كان روني مثالًا للرجل الإنجليزي، كان معتزًّا للغاية بكونه إنجليزيًّا. كان يكتُب لأحد أهم الصحف البريطانية، وكان لديه أيضًا عملٌ جانبي في معظم وسائل الإعلام المطبوعة العالية الجودة في المملكة المتحدة. لم يكن صغيرًا في السن. كان قد أمضى شبابه في باريس، بين المكتبات والسينمات

في ستينيات القرن العشرين بصحبةِ أمثال جين مورو وجان لوك جودار. هذا ما عمَّق كاملَ هُويته كناقدٍ سينمائي فيه؛ لقد كان هناك في هذه الفترة الحيوية والمثيرة في تاريخ السينما، يسكَر مع الممثلين في مواقع تصوير الأفلام التي تُعد الآن من الكلاسيكيات.

أصبحتُ أنا وروني صديقَين مُقرَّبَين على الرغم من فرْق العمر بيننا، وكان ذلك يعود من ناحيةٍ إلى تقارُب أذواقنا في الفن والأفلام بدرجةٍ مدهشة. لكن روني كان يقيس جميع الأفلام المعاصرة على الكلاسيكيات التي كان يعشقها، وهو ليس موقفًا مفيدًا للغاية إذا كنتَ تقضي نصفَ حياتك في دائرة المهرجانات، حيث وظيفتُك هي مشاهدة الأفلام المعاصرة. ولم يكن موقف روني غيرَ معتادٍ على الإطلاق بين نقاد السينما؛ فقد رأيتُ الكثيرَ من التشاؤم الثقافي وتمجيد الماضي في هذه الدوائر. إذا لم يكن بوسع هؤلاء النقَّاد الحصولُ على متعتهم إلا من مشاهدة الأفلام القديمة دونًا عن الجديدة، فربما هم يضيِّعون وقتهم في دوائر المهرجانات. لكن ربما لم يُصابوا بالملل على الإطلاق. ربما هم شاهدوا الأفلام الخاطئة. أو هكذا اعتقدتُ في البداية.

في إحدى الليالي أثناء مهرجان شيكاغو السينمائي الدولي، وبعد إصدار قرار لجنة التحكيم الذي كان صعبًا للغاية، وتناوُل الكثيرِ من شراب الأماريتو، اعترف روني بأنه لم يعُد يستمتع على الإطلاقِ بمشاهدة أفلامه المفضَّلة القديمة. قال إنه أحيانًا يفهم بعضَ الصلات المثيرة للاهتمام بأفلام أخرى، أو يلاحظ بعضَ الفروق الدقيقة التي يمكنه الكتابةُ عنها بعد ذلك في بعض المراجعات أو المقالات. لكنه لم يعُد يشعر بأي شيء. كان روني شديدَ الاستياء من هذا بالطبع. وأنا أيضًا شعَرتُ بالاستياء.

أدركتُ منذ ذلك الحين أن ما تحدَّث عنه روني ظاهرةٌ واسعة الانتشار إلى حدٍّ ما بين نقادِ الفن المحترفين وحتى بين مؤرخي الفن. فقد عايش إرنست جومبريتش (١٩٠٩–٢٠٠١)، مؤرخ الفن الأكثرُ شهرةً في القرن العشرين على الأرجح، المأزقَ نفسَه. كان يستطيع أن يقدِّم تحليلًا فنيًّا وتاريخيًّا بتناول أدقِّ التفاصيل لأي لوحة ينظر إليها تقريبًا، غير أن الخبرة بأكملها استنفدَت مشاعره تمامًا.

بدأتُ ملاحظةَ أعراض هذه الظاهرة على نفسي بالفعل، وأصابني الرعب. فقد أصبح استمتاعي بمشاهدةِ الأفلام يقلُّ أكثرَ فأكثر، خاصةً عندما كنت أعرف أنني يجب أن أكتبَ المراجعات عنها. ويجب أن أعترفَ أن روني كان رائعًا للغاية في القيام بذلك بعد مشاهدته لفيلمٍ ما؛ فقد كان يمكنه أن يجلس ويكتب عن الفيلم مراجعةً متقنةً رفيعةَ المستوى تتسم بحُسن الاطلاع من صفحتَين في عشر دقائق. لذا، فكَّرتُ أنه ربما يكون

الثمن الذي يجب دفعه لكي تصبح ناقدًا سينمائيًّا محترفًا حقيقيًّا هو أن تتوقَّف عن الاستمتاع بالأفلام؟ أرعبني هذا الاحتمال. أيمكن أن يكون ما يُعرف بمتعة الفن أمرًا للهواة فقط؟ هل المحترفون الحقيقيون لا يضيِّعون الوقت في ذلك؟

لا أعتقد أن لديَّ إجابةً جيدةً عن هذه الأسئلة. لكن نصيبي من العمل في النقد السينمائي علَّمني أن أرى ما كان يفعله روني وزملاؤه (وأنا أيضًا، على الأقل لبعض الوقت)؛ كانت لديهم توقعاتٌ شديدة الوضوح والثبات عما كانوا سيشاهدونه عندما يجلسون في دُور السينما.

توقعاتٌ جميلة وتوقعاتٌ ليست شديدة الجمال

التوقعات أمرٌ جيد. فنحن لا نستطيع فِعل الكثير عندما لا تكون لدينا توقعاتٌ عما حولنا. كما تلعب التوقعات دورًا مهمًّا في تجربتنا للفن؛ عندما نستمع إلى أغنية، وحتى عندما نسمعها أولَ مرة، تكون لدينا بعض التوقعات حول ما ستئول إليه تجربتُنا معها. وعندما نسمع نغمةً نعلمها، فمن شأنِ هذا التوقُّع أن يكون قويًّا جدًّا (وتسهل دراستُه تجريبيًّا). عندما نسمع «تتا تا تا» في بداية «السيمفونية الخامسة» لبيتهوفن (١٨٠٨)، سنتوقَّع أن نسمع المقطعَ «تام» في قَفلة «تتا تا تام».

ثمَّة الكثيرُ من الأبحاث العلمية حول مدى تأثير التوقُّعات على خبرتنا، في الموسيقى، والألم، وكل شيء. والعديد من توقُّعاتنا غير محدَّدة تمامًا؛ عندما نستمع إلى مقطوعةٍ موسيقية لم نسمعها من قبلُ، فسيظل لدينا بعض التوقُّعات حول بقيةِ اللحن، لكننا لا نعرف بالضبط ما سيحدُث. يمكننا استبعادُ أن يستمرَّ جليساندو آلة الكمان بصوتِ صفير المنبه (ما لم تكن معزوفةً طليعية حقًّا)، لكننا لا نستطيع أن نتوقَّع بيقينٍ كبير الكيفيةَ التي كان سيستمر بها بالضبط. تتسم توقعاتنا بالمرونة ومواكبة التغيرات؛ فهي تتغيَّر أثناء استماعنا للقطعة الموسيقية.

شكِّي أن توقعاتِ النقَّاد المنهَكين لا تتسم بقَدْر كبير من المرونة ومواكبة التغيرات. كان روني يعرف بالضبط ما كان من شأنه أن يتوقَّعه عندما تنطفئ أنوار دُور السينما. لا شك أن الفيلم كان يفاجئه أحيانًا، ولكن حتى إن حدَث ذلك، فإنه كان يفاجئه على نحوٍ متوقع؛ فتجده يقول: «آها؛ لذلك اختار المخرج تحوُّلًا سرديًّا يذكِّرنا بهيتشكوك، وليس بالسينما المظلمة!» كانت مساحة الاحتمالات التي قد تخرج من الفيلم مرسومةً بالفعل في

رأسه من البداية. وكانت الدرجةُ الوحيدة من عدم اليقين هي تحديدَ أي الفئات المحدَّدة والمفهومة بوضوحٍ كبيرٍ التي سينتمي إليها الفيلم.

لا شك أن أنماط المقارنات التي ستُجريها تزداد كلما زادت معرفتك بالأفلام، يصبح من الصعب الإتيانُ بشيءٍ جديد لم يأتِ به أحدٌ من قبلُ في عالم الأفلام. إذا كنتَ تعرف تاريخَ السينما بأكمله جيدًا، يصبح من الصعب تجاهُل هذه الأوجهِ من التوازي، والتباين، والمقارنات. غير أن هذا من شأنه أن يحوِّل خبرتَك إلى مهمةٍ تصنيفيةٍ بحتة؛ كانت قصةُ الفيلم كقصة فيلم «إنديانا جونز» (إنديانا جونز) (١٩٨١)، وكانت بِنيته كبِنية فيلم «أفاتار» (أفاتار) (٢٠٠٨)، وكان التمثيل يشبه التمثيلَ في فيلم «نابليون ديناميت» (نابليون ديناميت) (٢٠٠٤). لا يجد المرء الكثيرَ من المتعة في مشاهدة فيلمٍ بهذه الطريقة.

ما ينقُص في هذه الحالةِ هو درجةٌ من الانفتاح والاستعداد للسماح لنفسك بأن تُفاجأ مفاجأةً حقيقية. ولا أعني بذلك أن تُفاجأ بالفئة التاريخية السينمائية المحدَّدة بدقة التي تضع فيها الفيلمَ في نهاية المطاف. وإنما أن تتفاجأ بتأثير الفيلم عليك.

سيكون انتباه ناقد الأفلام المُنهَك عالي التركيز تمامًا. فسوف يركِّز روني على سِمتَين محدَّدتَين تمامًا يعتقد أنه سيكون لهما صلةٌ بمراجعته. وسوف يتجاهل بقيةَ السِّمات. وهو محقٌّ في ذلك في معظم الأحيان؛ لأن بقيةَ السِّمات مُتوقَّعة إلى حدٍّ كبير على الأرجح. لكنها لن تكون كذلك على الدوام. وسوف يفوتُ روني أيُّ شيء يحدُث خارج بؤرة انتباهه.

لكننا إذا شاهدنا فيلمًا بتوقُّعاتٍ أقلَّ وضوحًا (أو هل يجب أن أقول من دون تصوراتٍ مسبقة؟)، فلن نُهمِل على الفور كلَّ ما هو خارج نطاق تلك السِّمات التي نعتقد أنها ليست في محلها. فأي شيء قد يكون في محله، حتى تلك الأشياء التي يعتبرها الناقد المحترف مضيعةً للوقت.

لم يكن أندريه بريتون (١٨٩٦–١٩٦٦)، الشاعرُ، والفنان، وعميد الحركة السريالية الباريسية في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، يُحب السينما كثيرًا. كان يرى أنها سهلةُ التوقُّع للغاية وشديدةُ الواقعية؛ فلم تكن ترقى لمعاييره السُّريالية. لكنه وجد طريقةً للاستمتاع بالسينما بوضع يده اليسرى مبسوطةً أمام عينَيه كي لا يرى الشاشة كاملةً، بل شرائح منها فقط. وزعم أنَّ خبرته كانت رائعة بهذه الطريقة. لم يكن ذلك شيئًا يُمكِن لروني أن يفعله، والحق أنني ما كنتُ لأوصي به أيَّ ناقدٍ سينمائيٍّ ناشئ، لكنها بالتأكيد خبرةٌ أكثر متعةً من خبرة روني.

من خلال تغطيةِ نصف الشاشة، تمكَّن أندريه بريتون من التخلُّص من تصوُّراته المسبقة لما سيحدُث، ومن الحصول على خبرةٍ منفتحة حقًّا لِما كان على الشاشة. لكني أؤكِّد أنَّ هذا مثالٌ متطرف لن ينجح مع الجميع بالطبع. (تخيَّل مشهدَ الجمهور وقد غطَّوا جميعُهم أعينهم؛ ليس هذا شيئًا يحلُم به كل مخرجٍ سينمائي.) ولكنها كانت طريقةَ أندريه بريتون في مكافحة أن يصبح عرضةً للملل. ما فعله كان إجبار انتباهه على عدم البحث عن الأشياء النمطية المعتادة التي ينتَبه إليها المرء. أجبَر انتباهه على أن يكون منفتحًا وغيرَ مقيَّد بالتوقعات. لا بد أن هناك طرقًا للقيام بذلك دون تغطية عينَيك.

رؤيةٌ جديدة

في الوقت نفسِه تقريبًا الذي كان يشاهد فيه بريتون الأفلامَ عبْر أصابع يده المبسوطة أمام الشاشة، كان الرسام الإيطالي جورجيو دي شيريكو (١٨٨٨–١٩٧٨) يرسم لوحةً يثير جمالها المشاعرَ لكنها أيضًا مُحَيِّرة إلى حدٍّ ما، بها ساحاتٌ فارغة، وأقواس، ومنحوتاتٌ قديمة، وقطارات على مسافةٍ بعيدة. كانت لديه موهبةٌ خاصة في تحويل المشاهد اليومية إلى شيءٍ خارج هذا العالم. وكان لديه أيضًا الكثيرُ ليقوله عن هذا:

> في عصر يومٍ خريفي صافٍ، كنتُ أجلس على مقعد في وسط ساحة سانتا كروتشي في فلورنسا. لم تكن المرة الأولى بالطبع التي أرى فيها هذه الساحة. [...] بدا لي العالم كلُّه، حتى رخام المباني والنوافير، وكأنه يعيش فترةَ نقاهة. في منتصف الساحة يقف تمثال دانتي مرتديًا عباءةً طويلة، وهو يحمل أعماله محتضِنها بجسده، وقد انحنى رأسه المتوَّج بالغار متمعنًا نحو الأرض. التمثال من الرخام الأبيض، غير أن الزمن قد أعطاه صبغةً رماديةً محبَّبة للعين كثيرًا. وقد أضاءت شمس الخريف، الدافئةُ غير المُحبَّة، التمثالَ وواجهة الكنيسة. وراوَدَني بعد ذلك انطباعٌ غريب بأنني كنتُ أنظر إلى كلِّ هذه الأشياء لأول مرة.

ما أجده أكثرَ دقةً في هذا الاقتباس هو الجملة الأخيرة. عندما تكون الخبرة الشعورية التي أثارها فينا عملٌ فني أو منظرٌ طبيعي قوية، فغالبًا ما نراه كما لو كنا ننظر إليه للمرة الأولى. في الواقع، من الطُّرق الجيدة لوصف بعض أشكال الخبرة الجمالية على الأقل هي أننا نشعُر كما لو كانت هذه هي المرة الأولى التي نستَشعِر فيها هذه الخبرة. حتى

إذا كنا قد رأينا الشيءَ عدةَ مراتٍ من قبلُ؛ فعندما يؤثِّر فينا حقًّا، تبدو كما لو كانت المرة الأولى التي نراه فيها. ويبدو لنا أننا لم نرَه «حقًّا» من قبلُ. لكننا نراه الآن.

قد تبدو العبارة التي يتحدَّث فيها عن «رؤية الشيء للمرة الأولى» عبارةً مبتذلة. لكنني أعتقد أنها أكثرُ من ذلك. عندما ترى شيئًا للمرة الأولى، لا تكون لديك طريقةٌ ثابتة ومعتادة للنظر إليه تتمثَّل في استهداف تلك السِّمات التي تهمُّك وتجاهُل بقيتها. وإنما تجوب بانتباهك في سائر سِماته؛ فقد تكون أيٌّ منها محلَّ انتباهك. لذلك عندما ترى شيئًا ما لأول مرة، عادةً ما يكون انتباهُك غيرَ مُقيَّد؛ إذ لا تكون لديك فكرةٌ واضحة عما تركِّز عليه.

إذا اضطُررتَ فجأةً إلى إطفاء حريق في شقة صديقك ورأيتَ شيئًا (حتى إذا كان عملًا فنيًّا) لأول مرة، فربما لن تجوب بانتباهك فيه بحثًا عن سِماتٍ مُرضية لك. سوف تبحث عن شيءٍ واحد فقط، كيف يمكن لهذا الشيء مساعدتُك في إخماد الحريق. لكن إذا لم تكن في عجلةٍ لفعل أي شيءٍ محدَّد وكنت مهتمًّا بشيء لم ترَه من قبلُ (وهذا ما يحدُث في المتحف عادةً)، فسيكون انتباهُك غيرَ مُقيَّد في معظم الأحيان. فشعور البحث عن شيءٍ لأول مرة مؤشِّر على أن انتباهك غير مُقيَّد.

عندما تشعُر أنك تنظر إلى شيءٍ لأول مرة، فهذا يعني أنك قد تجاهلتَ أيَّ طريقةٍ ثابتة ومعتادة للنظر إليه. وهذا هو التباين الذي يثير اهتمامي، الطُّرق الروتينية والمعتادة للنظر إلى الشيء في مقابل النظر إليه «كما لو كان ذلك للمرة الأولى». هذا ما كان يتحدَّث عنه دي شيريكو؛ فقد توقَّف فجأة عن طريقته الروتينية والمعتادة في النظر إلى العالم، ورأى العالَم من جديد.

بالطبع لا شيءَ يعيب الروتينَ والعادة. عند قيادةِ السيارة إلى العمل، وأثناء التنقُّل في الازدحام المروري، من الرائع أن يكون لديك طريقةٌ روتينية ومعتادة للإدراك؛ فأنت لا تريد في هذه الحالات أن تنظر إلى الأشياء نظرةً جديدة. كما أنه من الصعب الإبقاءُ على النظرة الجديدة للأشياء لأكثر من دقيقتَين. لا يمكنك أن تستشعر هذه النشوةَ الجمالية طوال اليوم في جميع أيام الأسبوع.

هل تتذكَّر تلك الأغنيةَ التي استمعتَ إليها مرارًا وتكرارًا في مراهقتك؟ كانت تدهشك في كل مرة. حتى انتهى الحال بأنها لم تَعُد تدهشك. يبدو الأمر كما لو أنك قد استنفَدتها؛ لقد اعتدتَ عليها كثيرًا. الحق أنني أختبر شعورًا عميقًا بالفقد كلما حدَث لي ذلك.

الشيء الجيد هو أنه في بعض الأحيان على الأقل يمكنني استشعارُ هذه الخبرة مرةً أخرى. تتوقَّف عن الاستماع إلى الأغنية مدةً وعندما تسمعها مرةً أخرى، بعد شهرَين

(أو سنتَين)، قد تُدهِشك بقوةٍ أكبرَ حتى مما كانت تُدهِشك من قبلُ. وحينئذٍ، يبدو الأمر كما لو أنك تستمع إليها للمرة الأولى بـ «الفعل». تتلاشى العادات والروتين.

كانت هذه هي الرؤية الأساسية لدي شيريكو وأصدقائه الباريسيِّين قبل مائة عام؛ يمكن للفن أن يساعدنا في التغلُّب على العادات والروتين في تصوُّرنا اليومي البسيط. فالعادات ترهقك. حتى أجمل الأشياء ستبدو أكثرَ شحوبًا كلما زاد نظرك إليها. لكن الفن يمكنه أن يساعدك في التخلُّص من عاداتك، وفي النظر إلى الشيء بطريقةٍ لم تنظُر إليه بها من قبلُ.

من الواضح أن شعورَ «الرؤية الجديدة» لا يضُم جميعَ ما نهتم به في الخبرة الجمالية. كما رأينا، فما كل الخبرات الجمالية تتميَّز بنوع الانتباه غير المُقيَّد الذي يحدُث عندما ترى الأشياء كما لو كنتَ تراها لأول مرة. من الواضح أننا نحب الاستماعَ إلى الأغنية نفسِها مئات المرات، ومشاهدة الفيلم نفسِه حتى نحفظ جميعَ عباراته عن ظهرِ قلب، وهكذا. وأننا نستمتع حقًّا بالشعورِ بالألفة عندما نفعل ذلك. وصف مارسيل دوشامب الفنَّ بأنه «عقَّار يسبِّب الاعتيادَ عليه». تأتي الخبرات الجمالية بنكهاتٍ مختلفة. غير أن بعضَ الخبرات الجمالية ذاتُ صلةٍ كبيرة برؤية الشيء كما لو كنا نراه لأول مرة.

التأثير المستمر

ثمَّة طُرق أخرى تُشكِّل بها الجماليات حياتنا. يمكن للخبرات الجمالية أن يكون لها تأثيرٌ طويل الأمد. هذا أحدُ الجوانب الغريبة وغير المُستكشَفة للاستمتاع بالفن، وهو أنه استمتاعٌ يدوم. عندما تقضي يومًا كاملًا في المتحف وتعود إلى المنزل بعد ذلك، فقد تبدو لك محطةُ الحافلات الرتيبة وكأنها إحدى الصور في المتحف. وعندما تغادر حفلًا موسيقيًّا أو فيلمًا جيدًا، يمكن أن يبدوَ منظر الشوارع الرمادي القبيح والمتسخ شديدَ الجمال.

يصف مارسيل بروست الظاهرةَ نفسَها. بعد رؤيته عمَلَ رسَّامِه المفضَّلِ (يستخدم الاسم الوهمي إلستر للإشارة إليه)، بدأ ينتبه إلى بعض السِّمات في غرفة الطعام البسيطة التي لم ينتَبه إليها من قبلُ. رأى المشهد الذي كان قد رآه مراتٍ عديدة جدًّا من قبلُ بشكلٍ مختلف. فجأة، بدأ ينتبه إلى:

> الإيماءات المتكسِّرة للسكاكين المرصوصة في سكون بعضها فوق بعض، وانحناء منديلٍ مطروح تُرقِّعه أشعةُ الشمس بكِسرات من المُخْمل الأصفر، والكأس

> نصف الفارغة التي تظهر بذلك الاجتياح النبيل لجوانبها المنحنية بمظهرٍ أفضل، وفي قلب بلورتها الشفَّافة، الصافية كضوءِ نهارٍ متجمد، ثُفل من نبيذ، معتِم ولكنه يتلألأ بفعل الأضواء المنعكسة؛ حيث الأجسام الصلبة المعزولة، والسوائل المتحولة الشكل بفعلِ تأثير الضوء والظل، ولون البرقوق المتحول من الأخضر إلى الأزرق ومن الأزرق إلى الأصفر الذهبي في الصحن الذي اغتُنِم نصفه، والكراسي التي تشبه مجموعةً من السيدات العجائز، اللاتي يأتين مرتَين في اليوم ليأخذن أماكنهن حول القماش الأبيض المبسوط فوق المائدة كما لو كان فوق مذبحٍ يحتفلن فيه بطقوس التذوُّق؛ حيث تجمَّعَت في تجاويف أصداف المحار بضع قطرات من الماء المُطهِّر كما في أجران المياه المقدَّسة الحجرية الصغيرة …

كما يقول: «حاولتُ أن أجدَ الجمال هناك حيث لم أتخيَّل إمكانية وجوده من قبلُ، في أكثرِ الأشياء العادية، في أعماق «الحياة الساكنة».»

إحدى مزايا التأكيد على أهمية الانتباه في التجربة الجمالية هو أن بإمكانه تفسيرَ هذه الظاهرة المحيِّرة. يغيِّر الفن طريقةَ انتباهك. وهذه الحالة من الانتباه العقلي لا تتوقف هكذا فحسب. وإنما تستمر.

يمكن للخبرات الجمالية أن تجعلنا نتخلى عن طريقتنا المسبقة في فهْمِ ما نراه. عندما ننتهي من الانتباه للفن، تستغرق حريةُ الانتباه بعضَ الوقت لتتغيَّر مرةً أخرى. فنستمر في التعامل مع كلِّ ما نراه بانتباهٍ غير مُقيَّد. وهذا يمكن أن يؤديَ إلى رؤية الرصيف المتسخ أمام السينما كما لو كان عملًا فنيًّا.

يقول أد راينهارد (١٩١٣–١٩٦٧)، الرسَّام التجريدي الأمريكي إن «النظر ليس بهذه البساطة كما يبدو. فالفن يُعلِّم الناس كيف يرَوْن.» وهذه ميزةٌ مهمةٌ نحصُل عليها من الاستمتاع بالفن؛ إذ يمكنه أن يجعلك تستعيد متعةَ الرؤية غير المعقَّدة، بغَض النظرِ عما تراه. يمكنه حقًّا أن يجعلك ترى الأشياءَ كما لو كنتَ تنظر إليها لأول مرة.

الفصل السابع

الجماليات العالمية

تذكَّر زيارتك الأخيرةَ إلى متحفٍ فنيٍّ كبير. هل يمكنك أن تتذكَّر عددَ ما في المتحف من أعمالٍ فنية «يجب مشاهدتها» أُنتِجَت في أوروبا أو الولايات المتحدة؟ ربما الغالبية العظمى منها. لكنَّ الأعمالَ الفنية تُنتَج في جميع أنحاء العالم، وليس فقط في أوروبا والولايات المتحدة. ليس من السهل اكتشافُ هذه الأعمال الفنية في معظم المتاحف الفنية. وإذا وُجِدَت فيها من الأساس، فعادةً ما يُخفونها في جناحٍ بعيد.

لقد شبَّه ويليم دي كونينج (١٩٠٤–١٩٩٧)، أحدُ فنَّاني التعبيرية التجريدية، الرؤيةَ المعاصرة السائدة لتاريخ الفن بمسارِ سكةٍ حديدية؛ حيث قال: «هناك مسارُ قطار في تاريخ الفن يرجع إلى بلادِ ما بين النهرَين. إنه يتخطى أراضي الشرق، والمايا، والهنود الحمر بأكملها. يسلك هذا المسارَ دوشامب. وكذلك سيزان. وبيكاسو والتكعيبيون، وجياكوميتي، وموندريان، وغيرهم الكثيرون من الحضارات الكاملة.»

لحسن الحظ، أنَّ القليلين فقط من مؤرخي الفن هذه الأيام هم مَن يتبنَّون تشبيهَ الفن بمسار السكة الحديدية. لكنَّ هذه الطريقة في التفكير في الفن لا تزال مهيمنةً على المفاهيم اليومية للفن، وكذلك على العملِ التنظيمي في معظمِ المتاحف. إذا أردنا التوقُّف عن إعطاءِ الامتياز للفن الأوروبي على أي نوعٍ آخرَ من الفن، فلا نحتاج إلى تغييرِ عدم التوازُن بين الفن «الغربي» وغير «الغربي» فحسب، بل نحتاج أيضًا إلى اختلالِ التوازن بين الجماليات «الغربية» وغير «الغربية». إننا بحاجةٍ إلى جمالياتٍ عالمية.

جغرافية الرؤية

إلى أي مدًى تعتمد خبرتك الجمالية (خبرتك مع الأعمال الفنية، المناظر الطبيعية ... إلخ.) على الثقافة التي نشأتَ فيها؟ هذا هو السؤال المبدئي في الجماليات العالمية. والجواب مباشر؛ لا يمكننا أن نفترضَ ببساطةٍ أن القِطع الفنية يُنظَر إليها في كل مكان وفي كل حِقبةٍ تاريخية بالطريقة نفسِها التي يُنظر إليها بها في مكاننا وزماننا الحاليَّين. (سأتحدَّث عن القِطع الفنية من الآن فصاعدًا؛ لأنني أريد أن أبتعدَ عن السؤال حولَ ما يُعد وما لا يُعد «فنًّا» في الثقافات المختلفة.)

يتعارض هذا الادعاءُ مع وجهة النظر التقليدية في الجماليات، التي ترى أنَّ هذا المجال تخصُّص يتعامل مع الكليات؛ إذ تدرُس طرق التفاعل مع الأعمال الفنية وغيرها من الأشياء الجمالية المستقلة عن خلفيتنا الثقافية. الحق أنَّ مؤرخي الفن غالبًا ما يتهمون متخصصي علم الجمال المتبنِّين لهذه النظرة بالشمولية الثقافية. وتتأكد هذه السِّمة الشمولية للجماليات بدرجةٍ أكبرَ من خلال البحوث الجمالية التي تتأثر حاليًّا بالعلوم العصبية الدارجة في الآونة الأخيرة، والتي غالبًا ما تهدُف إلى إيجادِ الارتباطات العصبية لمختلف أشكال التقدير الجمالي بطريقةٍ لا تعتمد على الخلفية الثقافية للأشخاص.

حقيقة الأمر أنَّ العكس هو الصحيح. إذا أخذنا علومَ العقل التجريبية في الاعتبار، فما تُعلِّمنا إيَّاه في الواقع هو أن نتخلى تمامًا عن الشمولية الثقافية. السبب في ذلك هو الوفرة المُوثقَة من تأثيرات المعالجة التنازلية على الإدراك. تُظهِر آلاف الدراسات في علم النفس وعلم الأعصاب أن ما نعرفه ونعتقد فيه يؤثِّر حتى في المراحلِ الأولى من المعالجة البصرية والسمعية. ونظرًا لأننا نعلم أشياءَ مختلفةً ونصدِّقها وفقًا للثقافة التي نشأنا فيها والفترة الزمنية، فسيختلف إدراكنا أيضًا وفقًا لهذه الثقافةِ ولهذه الفترة الزمنية.

المسألة التي تعنينا الآن إذن هي آليةُ عمل تأثيرات المعالجة التنازلية على الإدراك، والعمليات التي تتوسَّطها. سأتحدَّث عن آليَّتَين من آلياتِ الوساطة؛ الانتباه والصورة الذهنية. يعتمد كلٌّ من الانتباه والصورة الذهنية اعتمادًا كبيرًا على حالاتنا العقلية الأعلى، مثل المعتقدات والمعرفة. ويؤثِّر كلٌّ من الانتباه والصورة الذهنية على إدراكنا وتجربتنا الجمالية.

بعبارةٍ أخرى، هناك اختلافاتٌ فيما بين الثقافات في الانتباه والصورة الذهنية. ونظرًا لأهميةِ الانتباه والصورة الذهنية في تجربتنا الجمالية، فإنَّ هذا يضمن وجودَ اختلافاتٍ فيما بين الثقافات في تجاربنا الجمالية. بمعرفةِ ما نعرفه عن كيفيةِ عمل العقل، لا تصبح

الشمولية خيارًا مطروحًا. لا يمكننا أن نفترض أن تجربتنا هي التجربة نفسُها التي كان منتجو الأعمال الفنية المحليون يقصدون الوصول إليها، وهي التجربة نفسُها التي عايشَها الجمهور المحلي.

إنَّ ما ننتبَه إليه وما نفعله يعتمد إلى حدٍّ كبير على معتقداتنا الأساسية، ومعارفنا، ومهاراتنا الإدراكية، وكلُّها تشكِّلها الثقافة. ونتيجةً لهذا، تتشكَّل أنماطُ انتباهنا من خلال الثقافة أيضًا. ولكن نظرًا لاعتمادِ خبرتنا مع الأعمال الفنية اعتمادًا كبيرًا على ما ننتبَه إليه، فهذا يعني أن هناك تنوعًا كبيرًا بين الثقافات في خبرتنا مع الأعمال الفنية.

لنضرب مثالًا على ذلك، انظر إلى التيباتو (درع الصدر) من جزر سليمان، والموضَّح في الشكل ٧-١. ربما ترى نمطًا تجريديًّا من الخطوط المتقاطعة. الآن أخبرك أن حرف V المقلوبَ في الطرف السفلي للدرع يمثِّل على الأرجح ذيلَ طائر الفرقاط، والأشكال التي فوقه مباشرةً هي أجنحته. يشير طائرُ الفرقاط إلى وجودِ أسرابِ سمكةِ البونيتو، وهو نوعٌ مهمٌّ من الأسماك في النظام الغذائي لسكان جزر سانتا كروز، التي أتى هذا الدرع منها. يُعتقد أن الأشكالَ الموجودةَ في الأعلى تمثِّل الدلافين أو الأسماك، وربما حتى سمك البونيتو الذي تشير إلى وجوده طيورُ الفرقاط.

من المحتملِ أن تنتبَه إلى سِماتٍ مختلفة في هذا الدرع قبل قراءةِ الفقرة السابقة وبعدها. وتُولِي انتباهًا أكبرَ إلى أجزاءٍ منه تجاهلتَها من قبلُ (مثل النتوءات الصغيرة التي قد تشير إلى ظهور الدلافين). ونتيجةً لذلك، تختلف خبرتك تمامًا. يؤدي التغييرُ في الانتباه (ذي الخصوصية الثقافية الكبيرة) إلى تغييرٍ في خبرتك مع العمل الفني.

وليس ما ننتبَه إليه فقط هو ما يختلف عَبْر الثقافات، وإنما تتغيَّر طريقةُ انتباهنا أيضًا. عادةً ما تختلف استجابةُ الأشخاص الذين نشَئوا في شرقِ آسيا للعروض المرئية البسيطة، مثل أحواض الأسماك، عن استجابةِ الأوروبيين لها. فعادةً ما ينتبَه الأوروبيون إلى الأسماكِ المتحركة، بينما يميل سكان شرق آسيا إلى الانتباه إلى سِمات الخلفية، مثل الفقاعات أو الأعشاب البحرية. بشكلٍ عام، يبدو أن انتباهَ الأوروبيِّين في هذه المهام البصرية أكثرُ تركيزًا وأن انتباهَ سكان شرق آسيا أكثرُ توزيعًا. تُوجَد اختلافاتٌ بين الثقافات في توجيه الانتباه، مما يؤدي بدوره إلى اختلافاتٍ بين الثقافات في خبراتنا الشعورية.

الوسيط الثاني في التأثيراتِ التنازلية على خبرتنا الإدراكية هو الصورة الذهنية. تعتمد صورنا الذهنية إلى حدٍّ كبير على ما نعرفُه ونؤمن به وعلى ما أدركناه من قبلُ. عندما تتخيَّل تفاحة، فإن النحو الذي تبدو عليه هذه التفاحةُ المُتخيَّلة يعتمد على أنواع التفاح

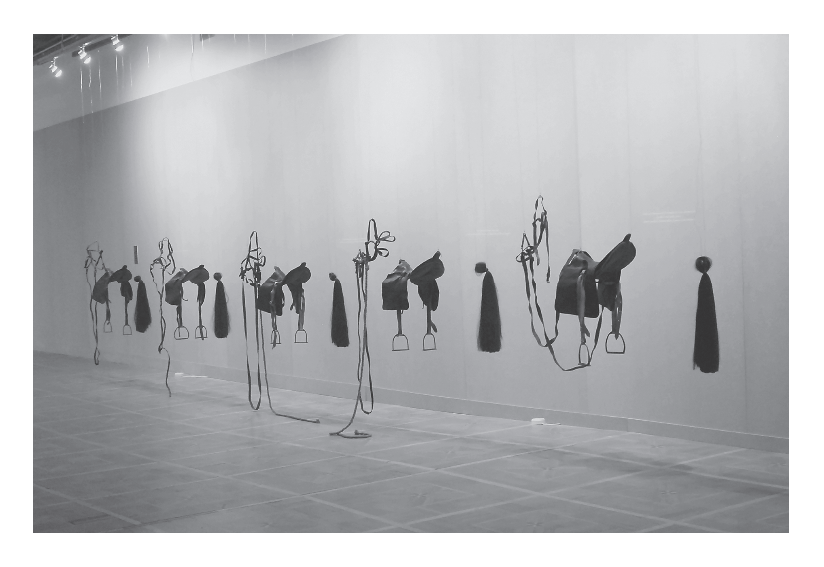


شكل ٧-١: التيباتو (أو تيما أو تامبيه) جزر سليمان، أواخر القرن التاسع عشر (أوقيانوسيا)، متحف متروبوليتان للفنون.

التي رأيتَها في حياتك. وتلعب الصور الذهنية دورًا مهمًّا في خبرتنا مع الأعمال الفنية (موضوعٌ متكرِّر في الجماليات اليابانية).

يُصمِّم الفنان الإندونيسي جومبيت كوسويدانانتو (١٩٧٦–...)، على سبيلِ المثال، تركيباتٍ تحتاج إلى إكمالها بمساعدة التصوُّر الذهني. وفي هذه الحالة، تمثِّل الصورة الذهنية للمشاهد عنصرًا حاسمًا في الخبرة الشعورية (الشكل ٧-٢).

سوف يستخدم أشخاصٌ مختلِفون من خلفياتٍ ثقافية مختلفة صورًا ذهنية مختلفة لإكمال هذا العمل الفني؛ وستتكوَّن لدى معظم الناس على الأرجح (وليس الجميع) صورٌ ذهنية للخيول عند النظر إلى هذا التصميم، ولكن في تلك الثقافات التي ترتبط فيها الخيول بالحرب، على سبيل المثال، ستختلف هذه الصور الذهنية (خاصة للراكب) وستحمل شِحنةً عاطفيةً مختلفة تمامًا. وهذا يعني أن العمل الفني نفسَه سيثير لدى الأشخاص المختلفين من خلفياتٍ ثقافيةٍ مختلفة خبراتٍ مختلفة تمامًا.



شكل ٧-٢: جومبيت كوسويدانانتو، «موكب العالم الثالث»، ٢٠١٢ (إندونيسيا).

يتميَّز تصميمُ كوسويدانانتو بجاذبيةٍ مباشرة وصريحة غير عادية لتصوُّراتنا الذهنية، لكنَّ الصور الذهنية عنصرٌ أساسي في الغالبية العظمى من خبراتنا مع الأعمال الفنية. هذا واضح بشكلٍ خاص تقريبًا في جميعِ التقاليد الجمالية غير «الغربية»؛ حيث يُنظر إلى الخبرةِ الجمالية بشكلٍ واضح على أنها خبرةٌ متعددة الوسائط تُخاطب جميعَ حواسنا؛ فهي لا تقتصر على الرؤية، بل تشمل السمع، والشم، والتذوق، واللمس (يبدو أن التمركُز البصري الشديد الإفراط غالبًا، الذي تتسم به الجماليات، هو أمرٌ «غربي»).

يتجلَّى هذا بوضوحٍ شديد في تقليد الراسا، الذي يعني اسمه حرفيًّا كما رأينا، تذوُّق النكهة العاطفية للخبرة الشعورية. والنكهة هنا ليست مجرد استعارة. فحتى خبرات الراسا التي تثيرها لدينا حاسةٌ واحدة فقط (كالسمع على سبيل المثال، في حالة الموسيقى) من المفترض أن تُفعِّل جميعَ حواسِّنا الأخرى (الرؤية، الشم، اللمس، التذوُّق). بعبارةٍ أخرى، من المفترَض أن تثيرَ تصوُّرًا ذهنيًّا متعدِّد الوسائط.

وليست الراسا مثالًا منفردًا. من المفاهيم الرئيسية في الجماليات اليابانية «الجمال الخفي» أو «اليوجين»؛ أي التقدير الذي ينطوي على شيءٍ أقربَ إلى الصور الذهنية

(للجوانب الخفية والناقصة). وأكَّد الفيلسوف الإسلامي ابن سينا في القرن الحادي عشر تأكيدًا كبيرًا على أهميةِ التصوُّر في خبرتنا مع الجمال.

تعتمد خبرتنا على خلفيَّتنا الثقافية. ويحب مؤرخو الفن التحدُّث عن تاريخ الرؤية. من المشهور عن هاينريش ولفلين (١٨٦٤–١٩٤٥)، الذي قد يكون مؤرخ الفن الأكثر تأثيرًا في جميع العصور، أنه زعَم أن «الرؤية نفسَها لها تاريخها، وأن الكشف عن هذه الطبقات البصرية يجب أن يُعَد هو المهمةَ الأساسية لتاريخ الفن». وصحيحٌ أنَّ الكثيرَ قد قيل عن هذا الزعم المثير للجدل؛ فثمَّة منطقٌ واحد يُعد هذا الزعم صحيحًا وفقًا له من الناحية التجريبية، وهو نظرًا إلى أن لكلٍّ من الانتباه والصور الذهنية تاريخًا، فإن للرؤية، التي تتأثَّر بهما، تاريخًا أيضًا.

إذا كان للرؤية تاريخٌ بهذا المعنى، فإن لها أيضًا جغرافية. وينطبِق الأمر نفسُه على الإدراك بشكلٍ عام. نظرًا إلى أن الانتباه والصور الذهنية يعتمدان على الثقافة التي نشأنا فيها، يعتمد الإدراك، الذي يتأثَّر بهما، أيضًا على خلفيَّتنا الثقافية. فالجماليات العالمية تتعلَّق بجغرافية الرؤية.

مفرداتٌ عالمية

لا يمكننا الاستعانةُ بخبرتنا مع عملٍ فنيٍّ ما في وضعِ افتراضاتٍ بشأن تأثير هذه الأعمال الفنية في الخبرة الشعورية في ثقافاتٍ أخرى. ولكن كيف لنا إذن أن نعرفَ الخبرة الشعورية التي أثارَتْها هذه الأعمالُ الفنية في الثقافات المختلفة وكيفية تعامُل كلٍّ من هذه الثقافات معها (خاصة إذا لم يكن هناك أحدٌ متبقيًا من هذه الثقافات للتحدُّث إليه)؟

نحن نعرف الكثيرَ عن بعض مراكز إنتاج الأعمال الفنية. ولكننا نعرف أقلَّ بكثير عن مراكزَ أخرى. يخلق هذا تباينًا كبيرًا في التفكيرِ في الجماليات العالمية. فنحن نعرف قَدرًا لا بأس به من المعلومات عن كيفية إبداع اللوحات في إيطاليا في القرن الخامس عشر ونظرة الناس إليها، ولا نعرف شيئًا تقريبًا عن هذا الموضوع نفسِه في أمريكا الوسطى في القرن الخامس عشر. هذا التبايُن المعرفي هو نتيجةٌ لعواملَ عرَضية مثل الأماكن التي حُفِظَت فيها السجلات والأماكن التي لم تُحفَظ فيها. ينبغي ألا يقودَنا هذا إلى التفكيرِ في أن القِطع الفنية في تلك الأجزاء من العالم التي نعرف الكثيرَ عنها «أفضل» بطريقةٍ ما أو أجدر بالدراسة.

ولكن إذا كنا لا نستطيع تعميمَ خبرتنا «الغربية» على الثقافات الأخرى وكان لدينا القَدْر القليل جدًّا من المعلومات بشأنِ تأثير الأعمال الفنية في الخبرة الشعورية في معظمِ أنحاء العالم، فهذا يؤدي إلى استنتاجٍ متشكك؛ فليس لدينا أيُّ طريقةٍ لمعرفةِ الكيفية التي تثير بها الأعمالُ الفنية الخبرةَ الشعورية في الثقافات الأخرى، بسبب الاختلافات الجذرية للتأثير الشعوري للأعمال الفنية في الثقافات المختلفة. إذا كنا نريد أن نتجنَّب هذا الاستنتاجَ المتشكِّك، فنحن بحاجةٍ إلى إيجادِ طريقةٍ لفهْم بعض جوانب الأعمال الفنية على الأقل دون معرفةِ الكثير عن الثقافات التي أنتجَتْها.

يجب أن تكون الجمالياتُ العالمية قادرةً على وضعِ إطارٍ مفاهيمي يمكنه تناول أيِّ عملٍ فني، بغَض النظر عن مكان وزمان إنتاجه. ويؤدي هذا إلى تحديدِ السِّمات التي يجب وجودُها في أي عملٍ فني، والتي تُعد ذات صلة بنطاق الجماليات.

ومن الأمثلة البسيطة للسِّمات اللازم وجودُها في جميع الأعمال الفنية، التكوين المادي والحجم. فكل عملٍ فني مُصمَّم من شيءٍ ما وله حجمٌ معيَّن. وثمَّة سِماتٌ أكثرُ بساطةً مثل ما إذا كان العمل الفني يصوِّر تفاحة. فإما أنه يصوِّرها أو لا يصوِّرها، لا يُوجَد خَيارٌ آخر. المشكلة في هذه الأمثلة هي أنه في حين يكون الحجم والتكوين المادي في بعض الثقافات ذا صلةٍ بنطاق الجماليات، فإنه غير ذي صلة بها في العديد من الثقافات الأخرى. ولهذا نحتاج إلى إيجاد مساحة من السِّمات الأكثرِ ارتباطًا من الناحية الجمالية.

أريد استخدامَ الصورِ دراسةَ حالة. عادةً ما تكون خبرتُنا مع الصورِ خبرةً جمالية، ولا ينطبق هذا في ثقافتنا «الغربية» فحسب. وليست الصورُ أعمالًا فنية بالضرورة؛ فعلى سبيل المثال، مخطَّطات سلامة الطيران التي تتناول كيفيةَ مغادرة الطائرة في حالة الهبوط على الماء ليست أعمالًا فنية بأي حال من الأحوال. غير أنَّه يُوجَد الكثير من الأشياء التي تُعد صورًا؛ وهي لا تقتصر على ما يُصنَع بالألوان الزيتية على القماش أو التمبرا على الخشب، بل تضُم الوشم على الجلد، والخدوش على قطعٍ من لِحاء من الأشجار، أو الصور الذاتية على هاتفك. تشمل الصور مجموعةً متنوِّعة من الأشياء.

على الرغم من ذلك، لكل صورة تنظيمٌ تصويري؛ وكل صورة تُنظِّم العناصرَ التصويرية بطريقةٍ غير عشوائية. وللتنظيم التصويري أهميةٌ جمالية في جميع الثقافات. أحدُ المفاهيم الأساسية لجماليات اليوروبا (التقليد الجمالي لشعب جنوب غرب نيجيريا) هو «الإفاراهون»، التي غالبًا ما تُترجَم على أنها الرؤية؛ إذ يُشترط أن تكون جميع أجزاء الشخص مصمَّمة بشكلٍ واضح ومرئية. وصحيحٌ أنَّ هذا المفهوم كان ينطبق في الأساس

على المنحوتات، لكنه صار الآن أيضًا أهمَّ مَزِيَّة يجب أن يستهدفها المصوِّرون (حيث يعني، على سبيل المثال، أن كلا عينَي الجالس أمام المصوِّر يجب أن تكون مرئية).

في الأعمال المبكِّرة الأكثر تفصيلًا في لوحات الجماليات الصينية، أوجز الرسامُ والناقد الصيني في القرن السادس شي هي، قوانينَ الرسم الستة. يتعلَّق القانون الخامس بوضع العناصر التصويرية وترتيبها على السطح من حيث المساحة والعمق (والذي أصبح موضوعًا رئيسيًّا في جميع الأطروحات الصينية عن اللوحات منذ ذلك الحين). كما أن الخندا الثالثة لـ «الفيشنودارموتارا بورانا»، وهو النص الهندوسي الموسوعي الشديدُ التفصيل عن فن الرسم، والمكتوب في الوقت نفسه تقريبًا، مليءٌ أيضًا بالإشارات إلى التنظيم التصويري؛ أي مَن مِن الأشخاص في الصورة يجب أن يظهر خلف مَن أو بجواره أو أمامه. ولطالما كان التنظيم التصويري موضوعًا رئيسيًّا في الجماليات اليابانية كذلك.

تتعلَّق المسألة التي تطرحُها جميعُ هذه الأعمال بكيفية تنظيم الصور. على مستوًى مجرَّد للغاية، هناك أسلوبان مختلفان ومميزان للتنظيم التصويري، وهما ما أُطلِق عليهما «تنظيم السطح» و«تنظيم المشهد». وجميع الصور، بغَض النظر عن مكان رسمها وزمانه، تقع في مكانٍ ما على الطيف بين التنظيم السطحي وتنظيم المشهد.

يهدُف التنظيم السطحي إلى لفتِ الانتباه إلى كيفية وضع أشكال الخطوط الثنائية الأبعاد للشيء المُصوَّر داخل الإطار الثنائي الأبعاد. وعلى النقيض من ذلك، يهدُف تنظيم المشهد إلى لفتِ الانتباه إلى كيفية وضع الأشياء المُصوَّرة الثلاثية الأبعاد في المساحة المُصوَّرة. ثمَّة تبادُل بين التنظيمَين، وتُحاوِل معظمُ الصور الجمعَ بينهما. على الرغم من ذلك، عادةً ما يغلب أحدهما — سواء التنظيم السطحي أو تنظيم المشهد — في حالة وجود صراعٍ بين المبدأَين التنظيميَّين.

للتنظيمِ التصويري أهميةٌ جمالية ويحتاج جميعُ صانعي الصور إلى اختيارِ كيفية تنظيم صورهم. والأهم من ذلك أنَّه ليس تمييزًا يتَّسم بالمركزية «الغربية»، بل هو مسألةٌ تتعلَّق بتصميم الصور في أي ثقافة. وبناءً على هذا، يمكن اعتبارُ الطيف بين التنظيم السطحي وتنظيم المشهد نقطةَ انطلاق لإطارٍ مفاهيميٍّ شديدِ العمومية (لا يتَّسم بالمركزية «الغربية») لوصف أي صور، بغَض النظر عن مكان إنتاجها.

هذا التمييزُ بين التنظيمِ السطحي وتنظيمِ المشهد هو أمرٌ مجرَّد إلى حدٍّ ما. لذلك سيكون من المفيد إثباتُ هذا التمييز بمساعدةِ سِماتٍ أبسطَ من السهلِ اكتشافُها. سأركِّز على سِمتَين من هذا القبيل، وهما الإطباق والسطح الفارغ.



شكل ٧-٣: لوحة جدارية سكيثينية، القرن الخامس قبل الميلاد، بازيريك، ألتاي (سيبيريا).

إننا نصادف الكثيرَ من حالات الإطباق في إدراكنا اليومي؛ فنرى بعضَ الأشياءِ خلف أشياءَ أخرى أو أمامها. السؤال هو ما إذا كان الإطباق يظهر في الصور. يقتضي التنظيمُ السطحي أن ينتَبه صانع الصورة إلى وجودِ الإطباق من عدمه؛ فالإطباق في الصورة هو سِمةٌ لطريقة ارتباط أشكال الحدود الثنائية الأبعاد للأشياء المُصوَّرة بعضها ببعض على السطح الثنائي الأبعاد. تجاهد بعض الصور لتجنُّب الإطباق. بينما تتكدَّس به صورٌ أخرى. كلتا الحالتَين مؤشرٌ جيد على التنظيم السطحي. ويُمكِننا وضْع جميع الصور في طيفٍ يتراوح بين الغياب التام للإطباق والتكدُّس التام به. الشكلان ٧-٣ و٧-٤ مثالان قريبان من طرَفَي الطيف.

تتركَّز الصور التي تنتمي إلى ثقافاتٍ معينة حول نقاطٍ محدَّدة في هذا الطيف. عادةً ما تتجنَّب الصور السكيثينية للبازيريك، على سبيل المثال، الإطباقَ بأي ثمنٍ تقريبًا. أما في صورة هانيجاوا توي فيبدو أنَّ كل شيءٍ تقريبًا مُطبَق عليه بشيءٍ آخر عمدًا. يُعد كلا هذَين النوعَين من الصور من التنظيمات السطحية.



شكل ٧-٤: هانيجاوا توي، موكب البعثة الكورية في إيدو، حوالي عام ١٧٤٨. (اليابان).

على النقيض من ذلك، فإن هناك صورًا لبعض الثقافات الأخرى (على سبيل المثال، منحوتات الأمريكان الأصليِّين سكان السهول، أو لوحات الطبيعة الصامتة الهولندية من القرن السابع عشر)، لا تُعنى بشكلٍ خاص بوجود الإطباق أو غيابه، وهذا مؤشِّر على تنظيم المشهد؛ إذا نُظِّمت الصورة تبعًا للمشهد الثلاثي الأبعاد الذي تصوِّره، فلا يكون لوجودِ الإطباق أو غيابه أهميةٌ خاصة.

السِّمة الثانية الموجودة في كل صورة هي وجود السطح الفارغ أو غيابه. في الإدراك اليومي، غالبًا ما يكون بعضٌ من مجالنا البصري فارغًا، بمعنى أنه لا يحتوي على عناصرَ مثيرةٍ للاهتمام على المستوى الإدراكي، فقط السماء، والأرض، وجدار فارغ. تحاول بعضُ الصور عمدًا تجنُّب السطح الفارغ، ووضع عناصرَ مثيرة للاهتمام من الناحية التصويرية في كل بوصةٍ مربعة من السطح. في حين تتعمَّد صورٌ أخرى وجودَ الأسطح الفارغة. بعض الأمثلة واردةٌ في الشكلَين ٧-٥ و٧-٦.



شكل ٧-٥: ألكسندر أبوستول، المبنى المصقول، ٢٠٠١ (أزال المصوِّر باستخدام الكمبيوتر العديدَ من تفاصيل المبنى (النوافذ والأبواب)) (فنزويلا).

نؤكد مرةً أخرى على أنَّ الانتباه إلى ما إذا كان جزءٌ من السطح فارغًا أم لا هو مؤشرٌ كبير على التنظيم السطحي. أما تنظيم المشهد، فلا يرتبط إطلاقًا بما إذا كانت بعض أجزاء السطح فارغة أم لا. كما هي الحال في الإطباق، تتجمَّع الصور ذاتُ التنظيم السطحي حول نقاطٍ محدَّدة من طيفِ السطح الفارغ (تتجمَّع الصور التي تنتمي إلى ثقافاتٍ مختلفة حول نقاطٍ مختلفة). على النقيض من ذلك، تنتشر الصور التي تتَّسم بِسمة تنظيم المشهد في جزءٍ كبيرٍ من هذا الطيف.

نحصل على تصميمٍ متناسقٍ على أساس هاتَين السِّمتَين؛ الإطباق والسطح الفارغ. ويمكننا إضافة سِماتٍ أُخرى كالإطار أو التماثل. تراعي بعض الصور وجودَ إطارٍ لها أو حتى تُبرِزه، بينما يُحاوِل بعضها الآخر التظاهرَ عمدًا بعدم وجوده. وبما أن الإطارَ سطحٌ



شكل ٧-٦: جدارية في معبد وات فو، القرن التاسع عشر، مدرسة بانكوك (تايلاند).

ثنائيٌّ الأبعاد إلى حدٍّ كبير، فإن الاهتمام به (سواء بإبرازه أو عدمه) هو إحدى دلالات التنظيم السطحي. والتماثل هو سِمةٌ أخرى من سِمات السطح؛ فبذلُ المجهود للحصولِ على تكوينٍ متماثل أو بذلُ المجهودِ للحصول على تكوينٍ غيرِ متماثل سيكون مؤشرًا على التنظيم السطحي. وإذا لم يكن للتماثُل أهميةٌ كبيرة (أو إذا لم يكن للإطار أهميةٌ كبيرة)، فستكون تلك دلالةً على تنظيم المشهد.

يؤدي هذا إلى ظهورِ مساحة من السِّمات المتعدِّدة الأبعاد تستوعب جميعَ الصور، بغَض النظر عن مقدارِ ما نعرفه عن الثقافات التي أنتجَتْها. وليست هذه بالطبع نهايةَ فهْمنا للصور التي تنتمي إلى ثقافاتٍ مختلفة؛ إذ يُوجَد غير ذلك الكثير من جوانب الصور مما هو خاصٌّ بثقافاتٍ معينة، ولن يكون هذا التحليل الشكلي قادرًا على تقديمها. لكنها نقطةُ بدايةٍ قوية لمزيد من البحث في سياقاتٍ أكثرَ خصوصية من الناحية الثقافية.

وهذه المساحةُ من السِّمات المتعددةِ الأبعاد المحايدة ثقافيًّا يمكن أن تساعدنا في إحرازِ بعض التقدُّم في فهْم صور الثقافات التي لا نعرف عنها سوى النَّذر القليل. إذا وجدنا أنَّ جميع الصور المُنتَجَة في ثقافةٍ معيَّنة تتجنَّب الإطباق، على سبيل المثال، فهذا يعطينا معلومةً مهمةً لمحاولةِ معرفةِ السبب في ذلك. لن يُعطيَنا هذا التحليلُ الشكلي إجاباتٍ (أو ربما يعطينا إجاباتٍ جزئيةً للغاية)، غير أنَّ بإمكانه أن يجعل الأسئلةَ التي نطرحها أكثرَ تركيزًا.

فيما يلي مثالٌ على ذلك. إذا كنتَ لا تعرف شيئًا عن الثقافة الأوروبية في العصور الوسطى، ورأيتَ العديدَ من الصور، مثل لوحة دومينيكو فينيزيانو الصغيرة التي رأيناها في الفصل الخامس (الشكل ٥-١)، فلن يكون لديك أيُّ فكرة عن ماهية الشكلَين الموجودَين في هذه الصور. أحدهما امرأة، والآخر له أجنحة. ولكن إذا رأيتَ عددًا من الصور لهذه المرأةِ ومعها كائنٌ مجنَّح بشري الشكل، فستُلاحِظ أن الشكلَين عادةً ما يُوضعان متباعدَين. إنَّهما لا يُوضعان مطبقَين أحدهما على الآخر فحسب، بل يُوضَعان على القماشِ على نحوٍ يجعل حدوثَ الإطباق بينهما مستحيلًا. أنت لا تعرف أن هذه صورٌ لحدَث البِشارة؛ حيث اللقاء بين بشرٍ ومَلاكٍ يسكنان عالَمَين روحيَّين مختلفَين تمامًا، ونتيجةً لذلك، لم يكن من الممكن (أو من غير الجائز) تصويرهما في المساحة نفسِها. لن تعرف هذا إلا إذا كنتَ تعرف شيئًا على الأقل عن الدِّين والثقافة الأوروبيَّين في العصور الوسطى. ولكن حتى لو لم يكن لديك معلوماتٌ عن الثقافة الأوروبية في العصور الوسطى على الإطلاق، ففَور ملاحظة غرابة العلاقة المكانية بين هذَين الشكلَين، ستكون على الأقل في وضعٍ يسمح لك بالتعرُّف على هذه الغَرابة ذاتِ الخصوصية الثقافية. لكي تفهم السببَ وراء هذه الإشكالية التصميمية في تصوير حدث البِشارة في القرون الوسطى، تحتاج إلى معرفة شيءٍ عن الثقافة المحلية (الثقافة الأوروبية في العصور الوسطى). على الرغم من ذلك، يمكنك ملاحظةُ هذه الإشكاليةِ التصميمية من دون أن يكون لديك أيُّ معلوماتٍ خاصة بتلك الثقافة.

تعتمد الجماليات العالمية على التفاعلات التعزيزية المتبادَلة بين المعلومات الخاصة بالثقافات والسِّمات الشكلية العامة التي تشترك فيها أيُّ قطعةٍ فنية من نوعٍ بعينه. يمكن لهذَين الاتجاهَين المتعارضَين ظاهريًّا أن يساعد كلٌّ منهما الآخر، بل ينبغي لهما ذلك؛ فكلما اكتشفنا المزيدَ عن سِمةٍ شكليةٍ ما يتكرَّر ورودُها في الأعمال الفنية في ثقافةٍ معينة (على سبيل المثال، ما إذا كانت تتجنَّب الإطباق عمدًا) أصبحنا في وضعٍ أفضلَ للبحث عن بعض المعلومات ذات الخصوصية الثقافية حول سببِ تكرُّر ورود تلك السِّمة.

تيهٌ أكبر في المتحف

لقد بدأتُ الكتاب بخبرةٍ شعورية تراودنا جميعًا عندما نواجه الأعمالَ الفنية أو غيرها من الأشياء ذات الأهمية الجمالية؛ أحيانًا نجد صعوبةً في الدخول في أجواء الخبرة الجمالية مهما حاولنا. فقد تكون الخبرةُ الجمالية التي أثارها فينا عملٌ فني قويةً ومُرضية. لكنها لا تحدُث لنا الآن.

إليك سؤالًا أكثرَ تحديدًا ربما تطرحه على نفسك في المتحف في كثيرٍ من الأحيان: علامَ يجب أن أبحثَ عندما أرى قِطعًا فنية من ثقافاتٍ مختلفة؟ إليك منحوتةً غربَ أفريقية من بنين (الشكل ٧-٧). ومن المرجَّح جدًّا أن هذه المنحوتات لم تكن تعني من صناعتها إثارةَ أيِّ تجربةٍ جمالية (بغَض النظر عن مدى اتساع نطاق تفسيرنا لما يُعد جماليًّا). ماذا تفعل عندما تدخل غرفةً في متحفٍ مليئةً بمنحوتاتٍ بنينية من القرن السادس عشر مثل هذه؟ ما نوعُ الخبرة التي تحاول أن تستشعرها؟

تخميني أنك ستُحاوِل فهْم هذه الأشياءِ من خلال ربطها بالأعمال الفنية التي تعرفها. في حالةِ المنحوتة التي تنتمي إلى غرب أفريقيا، من المرجَّح أن يكون هذا الإطارُ المرجعي بالنسبة إلى الكثيرين هو النحتَ الأوروبي الحداثي (الذي تأثَّر بشدةٍ بالمنحوتات الخشبية في غرب أفريقيا، ولم يكن ذلك من قبيل المصادفة على الإطلاق). قد ننجذب إلى بعض منحوتات بنين لأنها تذكِّرنا بالنحت الحداثي لقسطنطين برانكوسي (١٨٧٦–١٩٥٧) على سبيل المثال (شكل ٧-٨). ويُمكِننا الحصولُ على قَدْر لا بأس به من المتعة الجمالية، وربما حتى الخبرة الجمالية من هذا.

لقد قدَّمتُ زعمًا اجتماعيًّا؛ فقد وصفتُ كيف تكون تجربتنا عادةً في واقعِ الأمر مع الأشياء من هذا النوع. لكن هناك سؤالٌ آخر: هل من الخطأ أن تأخذَ تجربتنا مع الأعمال



شكل ٧-٧: رأس الملِكة الأم، القرن السادس عشر (بنين).

الفنية هذا المنحى؟ من الواضح أن هذه الأشياءَ لم يكن من المفترض أن تثير فينا خبرةً شعورية كالتي تثيرها فينا أعمال برانكوسي.

وثمَّة سؤالٌ آخر مشابه، وهو ما الذي نبحث عنه عندما نرى قِطعًا فنية من فترةٍ زمنيةٍ مختلفة؟ فذهابك إلى المتحف كثيرًا يعني أنك سترى أعمالًا فنية من فتراتٍ زمنيةٍ مختلفة. الأمر نفسُه ينطبق على الاستماع إلى الموسيقى أو قراءة الأدب. ماذا نفعل عندما يحدُث هذا؟

وأنا أؤكد ثانيةً أنَّ زعمي الاجتماعي هو أننا نُحاوِل استشعارَ خبرتنا مع هذه الأعمال بما يمكننا أن نألفها؛ أي بطرقٍ مألوفة لدينا من تجربتنا مع أعمالٍ من حاضرنا. عندما ننظر إلى لوحةِ دومينيكو فينيزيانو في الفصل الخامس، نحاول أن ننظر إليها بطريقةٍ تشكَّلَت من خلال رؤيتنا لأنواعٍ مختلفة تمامًا من اللوحات (لوحات القرن العشرين على سبيل المثال). ويظل السؤال: هل من الخطأ أن نفعل هذا؟



شكل ٧-٨: قسطنطين برانكوسي، «مايسترا» (طائر ذهبي جميل في الفلكلور الروماني) (متحف جاجينهايم).

في ضوء الخصوصية الثقافية لخبرتنا الجمالية، لا تنشأ الأسئلة بشأنِ ما هو خطأ وما هو صواب فيما يتعلَّق الأمر بتجربتنا مع الأعمال الفنية من الأساس. لا تنشأ لأنه سواءً أكان النظرُ إلى المنحوتات البنينية واللوحات الإيطالية المبكرة بناءً على تجربتنا مع الأعمال الفنية الحداثية خطأً أو غير ذلك، فليس لدينا بديلٌ حقًّا. أفضلُ ما يمكننا فِعله هو تقييم هذه الأعمال الفنية من منظور ثقافتنا.

كما رأينا، تتأثَّر التجربةُ الجمالية بالخلفية الثقافية للفرد تأثرًا تنازليًّا. فالنحَّات البنيني والجمهور الذي استهدفَتْه هذه المنحوتات اختبروا تجاربَ جماليةً تختلف في تأثيراتها التنازلية اختلافًا كليًّا عما اختبرَتْه. وهذا يجعل من غير المرجَّح إلى حدٍّ كبير أن تتشابه تجاربنا مع تجارب المُنتِجين والمستخدمين الأصليِّين للأعمال الفنية.

لكن ألا يمكننا على الأقل أن نحاولَ تضييقَ هذه الفجوة؟ يمكننا أن نحاول. ومن ناحيةٍ ما، ينبغي علينا أن نفعل ذلك. غنيٌّ عن القول إنه من شأنِ التعرُّف على الثقافات

الأخرى وأعمالها الفنية أن يعودَ علينا بالنفع. لكنْ ثمَّة سببٌ منهجي يجعل الانغماسَ الثقافي الكامل شبهَ مستحيل، وهو ظاهرةٌ نفسية بِتْنا نعرفها جيدًا الآن، وهي تأثير التعرُّض المحض (لا بد أن التعرُّض المتكرِّر لمفهومِ تأثيرِ التعرُّض المحض طوال هذا الكتاب يجعل لأي قارئ استعدادًا إيجابيًّا له). فبسببِ تأثير التعرُّض المحض، تعتمد أحكامنا التقييمية على الأعمال التي كانت لنا تجربةٌ معها. من الصعب للغاية تغييرُ تفضيلاتنا الجمالية الراسخة (التي رسخَت فينا في سنواتِ تكويننا المبكِّرة).

يمكننا قضاءُ عقود في استكشافِ ثقافةٍ مختلفة في «مواضعها الأصلية». هذا ما يفعله العديدُ من مؤرخي الفن العالميِّين بالفعل. فإذا بحثوا، لنقُل، في الفن الإندونيسي، انتقلوا إلى إندونيسيا عدةَ سنوات، أو حتى عقود، كي يتعرَّضوا للوسط الثقافي، والمحفِّزات في ذلك الوسط التي قد تختلف تمامًا عن المحفِّزات التي اعتادوها. وهذا يمكن أن يعكس، جزئيًّا على الأقل، تأثيرَ التعرُّض المحض. لكنَّ الحياة قصيرة؛ فحتى لو انغمستَ بالكامل، على سبيلِ المثال، في الثقافةِ الإندونيسية، فستظل تائهًا تمامًا في معرضٍ لفن المايا.

التواضع الجمالي مرةً أخرى

ميَّز مايكل باكساندال (١٩٣٣–٢٠٠٨)، المؤرِّخ الفني والناقد البريطاني، بين المشاركين في إنتاجِ الثقافة وجمهورها. فكما يقول: «المشارِك يفهم ويعرف الثقافة [ثقافته] ببداهة وتلقائية لا يشاركه فيها الجمهور. ويُمكِن [للمشارك] التصرُّف ضمن المعاييرِ والقواعد الثقافية دون وعيٍ ذاتيٍّ عقلاني.»

ما أرمي إليه أنه من الصعب جدًّا، بل مما يقترب، في الواقع، من المستحيل، أن يصبح المرءُ مشاركًا مشاركةً تامةً في ثقافةٍ مختلفة. القاعدة العامة هي أننا سنبقى دائمًا في صفوف الجمهور، على الرغم من كلِّ جهودنا. فلن نصبح فجأةً مشاركين في الفن الأوقيانوسي لأننا قرأنا بضعة كتبٍ عنه. والسبب في ذلك تجريبي في الأساس، ويتمثَّل في التأثيرات التنازلية على الإدراك وتأثير التعرُّض المحض.

ما العمل في هذا؟ لا يزال من الجيد الاطلاعُ على الثقافات البعيدة وأشكال الإنتاج الفني؛ فمن شأن ذلك أن يعودَ على المرء بمتعةٍ كبيرة. وينبغي أيضًا أن تقطع الجمالياتُ العالمية بضعةَ أشواطٍ على الأقل نحو فهْم رؤيةِ الأشخاص في الثقافات الأخرى للعالم من حولهم. من خلال القراءة عن الثقافات البعيدة يُمكِننا الاقترابُ منها بعضَ الشيء، ويمكن لهذا أن يفتح أمامنا بابًا أكبرَ من الخبرات الجمالية التي نجهلها. ولكن ينبغي ألا ينخدعَ

أحدٌ فيحسَب أننا بفعل ذلك يُمكِننا أن نصبح مشاركين في تلك الثقافات لا جمهورًا لها عن بُعدٍ فحَسْب.

وهذا يُعطينا سببًا أكبرَ للتحلي بالتواضُع الجمالي. يجب أن نكون دائمًا على درايةٍ بالمنظور الثقافي الذي نتبنَّاه، وأن نتعامل مع تقييماتنا الجمالية بتواضُع، باعتبارها تقييمًا أُجري من منظورٍ ثقافيٍّ محدَّد للغاية. من السهل على المرء أن يكون متعجرفًا عندما يتعلَّق الأمر بالجماليات؛ ربما لأنها من الأمورِ التي لها أهميةٌ شخصيةٌ كبيرة لدينا على وجهِ التحديد. ولكنَّ هذا داعٍ أكبرُ كي نكون شديدي الحذَر فيما يتعلق بتقييماتنا الجمالية. إذا كانت ثمَّة رسالةٌ واحدة نستخلصها من هذا الكتاب، فهي أننا جميعًا بحاجةٍ إلى المزيد من التواضُع الجمالي.

قراءات إضافية

الجماليات غير «الغربية»

Heather Ahtone, Designed to Last: Striving towards an Indigenous American Aesthetics, *International Journal of the Arts in Society* 4 (2009): 373–85.

Zainab Bahrani, *The Graven Image: Representation in Babylonia and Assyria* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003).

H. Gene Blocker, Non-Western Aesthetics as a Colonial Invention, *Journal of Aesthetic Education* 35 (2001): 3–13.

Stephen Davies, Balinese Aesthetics, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65/1 (2007): 21–9.

Susan L. Feagin (ed.), *Global Theories of Art and Aesthetics,* Special issue of *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65/1 (2007).

Dominic Lopes, Shikinen Sengu and the Ontology of Architecture in Japan, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65 (2007): 77–84.

Philip Rawson, The Methods of Zen Painting, *British Journal of Aesthetics* 7 (1967): 315–38.

Yuriko Saito, The Moral Dimension of Japanese Aesthetics, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65/1 (2007): 85–97.

Susan P. Walton, Aesthetic and Spiritual Correlations in Javanese Gamelan Music, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65/1 (2007): 31–41.

Robert Wicks, The Idealization of Contingency in Traditional Japanese Aesthetics. *Journal of Aesthetic Education* 39 (2005): 88–101.

Ajume H. Wingo, African Art and the Aesthetics of Hiding and Revealing, *British Journal of Aesthetics* 38 (1998): 251–64.

الجماليات وتاريخ الفن/الأنثروبولوجيا

Franz Boas, *Primitive Art* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1927).

Whitney Davis, *A General Theory of Visual Culture* (Princeton: Princeton University Press, 2011).

Roger Fry, *Vision and Design* (London: Chatto and Windus, 1920).

Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973).

الجماليات النسوية وجماليات ما بعد الكولونيالية

Peg Brand (ed.), *Beauty Matters* (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 2000).

Peg Brand and Mary Devereaux (eds), *Women, Art, and Aesthetics*, Special issue of *Hypatia* 18/4 (2003).

Anne Eaton, Why Feminists Shouldn't Deny Disinterestedness, In: L. Ryan Musgrave (ed.), *Feminist Aesthetics and Philosophy of Art: The Power of Critical Visions and Creative Engagement* (New York: Springer, 2017).

Sherri Irvin, *Body Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2016).

Carolyn Korsmeyer, *Gender and Aesthetics* (London: Routledge, 2004).

Paul C. Taylor, *Black is Beautiful: A Philosophy of Black Aesthetics* (New York: Wiley, 2016).

الجماليات الأنجلوأمريكية الكلاسيكية

Monroe Beardsley, *Aesthetics*, 2nd edition (Indianapolis: Hackett, 1981).

Edward Bullough, "Physical Distance" as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle, *British Journal of Psychology* 5 (1912): 87–98.

John Dewey, *Art as Experience* (New York: Putnam, 1934).

Frank Sibley, Aesthetic and Nonaesthetic, *The Philosophical Review* 74/2 (1965): 135–59.

Jerome Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism* (New York: Houghton Mifflin, 1960).

الجماليات الأنجلوأمريكية المعاصرة

Malcolm Budd, *Values of Art* (London: Allen Lane, 1995).

Noël Carroll, *Beyond Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

Diarmuid Costello, Kant and the Problem of Strong Non-perceptual Art, *British Journal of Aesthetics* 53 (2013): 277–98.

Robert Hopkins, *Picture, Image and Experience: A Philosophical Inquiry* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

Matthew Kieran, *Revealing Art* (London: Routledge, 2005).

John Kulvicki, *On Images: Their Structure and Content* (Oxford: Oxford University Press, 2006).

Derek Matravers, Aesthetic Properties, *Proceedings of the Aristotelian Society* Supplementary Volume 79 (2005): 191–210.

Aaron Meskin, Mark Phelan, Margaret Moore, and Matthew Kieran, Mere Exposure to Bad Art, *British Journal of Aesthetics* 53 (2013): 139–64.

Elisabeth Schellekens, Towards a Reasonable Objectivism for Aesthetic Judgements, *British Journal of Aesthetics* 46/2 (2006): 163–77.

Kendall L. Walton, Categories of Art, *Philosophical Review* 79 (1970): 334–67.

Richard Wollheim, *Painting as an Art* (Princeton: Princeton University Press, 1987).

Nick Zangwill, *The Metaphysics of Beauty* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001).

المراجع

الفصل الأول: تائه في المتحف

The Gombrowicz quote is from his *Diaries* (New Haven: Yale University Press, 2012), p. 39.

The Léger story is in his: The Machine Aesthetic, *Bulletin de l'effort moderne* (Paris, 1924).

The Newman quote is from John P. O'Neill (ed.), *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews* (New York: Alfred A. Knopf, 1990), p. 25.

The "influential strand in Western aesthetics" goes back to Immanuel Kant's *Critique of Judgement*.

On the importance of the aesthetics of everyday scenes, see Sherri Irvin, The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience, *British Journal of Aesthetics* 48 (2008): 29–44; Bence Nanay, Aesthetic Experience of Artworks and Everyday Scenes, *The Monist* 101 (2018): 71–82; Yuriko Saito, *Everyday Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2007).

الفصل الثاني: الجنس والمخدرات وموسيقى الروك

A good exposition of the "sex, drugs, and rock "n" roll" problem is in Jerrold Levinson's *The Pleasures of Aesthetics* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996).

What I call the "beauty-salon approach" can be found in almost all "Western" texts on beauty from Plato to Mary Mothersill: see Mary Mothersill, *Beauty Restored* (Oxford: Clarendon Press, 1984).

The Oscar Wilde quote is from his 1879 lecture to art students, In his *Essays and Lectures* (London: Methuen, 1911), p. 111.

A very democratic account of beauty, and one that is broadly congruous with my approach is in Dominic Lopes's *Being for Beauty* (Oxford: Oxford University Press, 2018).

The Léger quote is from: The Machine Aesthetic: The Manufactured Object, the Artisan and the Artist, *Bulletin de l'effort moderne* (Paris, 1924).

For Kant's concept of disinterested pleasure, see Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, trans. W. S. Pluhar (Indianapolis: Hackett, 1987, originally 1790).

A good summary of the distinction between restoration pleasure and tonic pleasure is in Michael Kubovy, On the Pleasures of the Mind, In: D. Kahneman, E. Diener, and N. Schwartz (eds), *Well-Being: Foundations of Hedonic Psychology* (New York: Russell Sage Foundation, 1999), pp. 134–49.

The best worked-out account of aesthetic pleasure as sustaining pleasure is Mohan Matthen's theory. See his The Pleasure of Art, *Australasian Philosophical Review* 1 (2017): 6–28. What I call "relief pleasure", Matthen calls "r-pleasure" (and Kubovy "restoration pleasure"); what I call "sustaining pleasure", Matthen calls "f-pleasure" (and Kubovy "tonic pleasure").

Laura Mulvey's article was published in *Screen* 16/3 (1975): 6–18. The Iris Murdoch quote is from her Existentialist Hero, *The Listener* 23 (March 1950), p. 52.

The Kubler quote is from George Kubler, *The Shape of Time* (New Haven: Yale University Press, 1962), p. 80.

On wonder as an aesthetic emotion, see Jesse Prinz, *Works of Wonder* (New York: Oxford University Press, forthcoming).

On being moved as an aesthetic emotion, see Florian Cova and Julien Deonna, Being Moved, *Philosophical Studies* 169 (2014): 447–66 (although they never make the claim that this is a universal feature of all aesthetic engagement).

On contemplation of formal features as an aesthetic emotion, see Clive Bell, *Art* (London: Chatto and Windus, 1914).

For an argument that all actions are emotional actions, see Bence Nanay, All Actions are Emotional Actions. *Emotion Review* 9 (2017): 350–2.

The quote by Fernando Pessoa is from his: *The Book of Disquiet* (London: Serpent's Tail, 1991), p. 27 (29 [87]).

The Sontag quote is in her essay On Style (1965), in her *Against Interpretation* (New York: Farrar Straus Giroux, 1986), p. 27.

A good example of the "valuing for its own sake" approach is chapter 3 of Robert Stecker's *Aesthetics and Philosophy of Art* (Lanham, Md: Rowman and Littlefield, 2005).

For more on the trophy–process balance, see (https://www.psychologytoday.com/intl/blog/psychology-tomorrow/201812/the-trophy-process-balance).

The Huxley book is: *The Doors of Perception* (London: Chatto and Windus, 1954).

The Proust quote is from his *Sodom and Gomorrah*, chapter II, paragraph 25 (p. 138 in the Moncrieff translation).

الفصل الثالث: الخبرة والانتباه

For some more visual examples of the difference attention can make in your aesthetic and non-aesthetic experiences, see (https://

aestheticsforbirds.com/2014/06/16/paying-aesthetic-attention-bence-nanay/).

The Gorilla experiment: D. J. Simmons and C. F. Chabris, Gorillas in our Midst: Sustained Inattentional Blindness for Dynamic Events, *Perception* 28 (1999): 1059–74. There are some dissenting voices that construe the phenomenon not as inattentional blindness, but as inattentional amnesia (we see the gorilla but then immediately forget that we have seen it). See J. M. Wolfe, Inattentional Amnesia, In: V. Coltheart (ed.), *Fleeting Memories. Cognition of Brief Visual Stimuli* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999).

A good summary of the psychological research on focused versus distributed attention is in Arien Mack, Is the Visual World a Grand Illusion? *Journal of Consciousness Studies* 9 (2002): 102–10.

For a more detailed account of focused versus distributed attention, see Bence Nanay, *Aesthetics as Philosophy of Perception* (Oxford: Oxford University Press, 2016).

The Danièle Huillet line is from a 2005 interview with Tag Gallagher, *Senses of Cinema*, 2005, Issue 37.

The Maria Abramovic quote is from a 2012 interview with Ross Simonini, *Globe and Mail* 20 February 2012.

The quote by Fernando Pessoa is from his *The Book of Disquiet* (London: Serpent's Tail, 1991), p. 77 (76 [389]).

On the role of experience in Sanskrit aesthetics and Rasa theory in general, see Sheldon Pollock (ed.), *A Rasa Reader* (New York: Columbia University Press, 2016).

A good summary of the transparency of perception is in Laura Gow's The Limitations of Perceptual Transparency, *Philosophical Quarterly* 66 (2016): 723–44.

الفصل الرابع: الجماليات والذات

The findings about the importance of aesthetic preferences for the self started with the publication of Nina Strohminger and Shaun Nichols, The Essential Moral Self, *Cognition* 131 (2014): 159–71, and various responses to this paper. See esp. J. Fingerhut, J. Gomez-Lavin, C. Winklmayr, and J. J. Prinz, The Aesthetic Self, In: *Frontiers in Psychology* (forthcoming).

On the findings about the constant changes in our aesthetic preferences, see Cambeon Pugach, Helmut Leder, and Daniel J. Graham, How Stable are Human Aesthetic Preferences across the Lifespan, *Frontiers in Human Neuroscience* 11 (2017): 289. doi: 10.3389/fnhum.2017.00289.

The phenomenon that we think we don't change but we do even has a fancy label, "The End of History Illusion", See (https://www.ted. com/talks/bence_nanay_the_end_of_history_illusion).

The mere exposure effect experiment with the impressionist paintings is reported in James E. Cutting, The Mere Exposure Effect and Aesthetic Preference. In: P. Locher et al. (eds), *New Directions in Aesthetics, Creativity and the Psychology of Art* (New York: Baywood, 2007), pp. 33–46, See also Bence Nanay, Perceptual Learning, the Mere Exposure Effect and Aesthetic Antirealism, *Leonardo* 50 (2017): 58–63.

For a good illustration of how judgement-centred aesthetics is, see Malcolm Budd, Aesthetic Judgements, Aesthetic Principles and Aesthetic Properties, *European Journal of Philosophy* 7/3 (1999): 295–311.

A good exposition of how aesthetics should not bypass talking about the pleasure we take in aesthetic phenomena is Jerrold Levinson's Pleasure and the Value of Works of Art, in his: *The Pleasures of Aesthetics* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996).

The Susan Sontag quote is from her essay On Style (originally published in 1965), reprinted in her: *Against Interpretation* (New York: Farrar Straus Giroux, 1986), p. 21.

Hume's essay is: Of the Standard of Taste (1757), in *Essays: Moral, Political and Literary*, ed. Eugene Miller (Indianapolis: Liberty, 1985). A very thorough analysis of Hume's argument is in Jerrold Levinson's Hume's Standard of Taste: The Real Problem, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60/3 (2002): 227–38.

On the role of experience in Islamic aesthetics, see Valerie Gonzalez, *Beauty and Islam: Aesthetics in Islamic Art and Architecture* (London: I. B. Tauris, 2001), See also J. N. Erzen, Islamic Aesthetics: An Alternative Way to Knowledge, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65/1 (2007): 69–75.

On the concept of "tabritu" in Assyro-Babylonian aesthetics, see Irene J. Winter, The Eyes Have lt: Votive Statuary, Gilgamesh's Axe, and Cathected Viewing in the Ancient Near East, In: Robert S. Nelson (ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), pp. 22–44.

الفصل الخامس: الجماليات والآخر

Here is what Pauline Kael said: "I regard criticism as an art, and if in this country and in this age, it is practised with honesty, it is no more remunerative than the work of an avant-garde film artist." See her: *I Lost It at the Movies: The Essential Kael Collection* 54–65 (London: Marion Boyars, 2002), p. 234.

The Eagleton quote is in his *The Function of Criticism* (London: Verso, 1984), p. 7.

The Malraux line is from André Malraux, *Museum without Walls* (New York: Doubleday, 1967), p. 236.

الفصل السادس: الجماليات والحياة

The Berenice Abbott quote is from Julia Van Haaften, *Berenice Abbott: A Life in Photography* (New York: W. W. Norton, 2018).

The Robert Musil quip is in his novel: *The Man without Qualities*, trans. Eithne Wilkins and Ernst Kaiser (London: Picador, 1979) (1930/2), Volume II, p. 336.

The Camus quote is in his posthumously published: *A Happy Death* (New York: Penguin, 2002).

A vivid expression of Oscar Wilde's line on being the spectator of one's own life is in his novel *The Picture of Dorian Grey* (New York: Barnes and Noble, 1995), p. 121.

Arthur Schopenhauer was another influential proponent of the idea of aesthetic contemplation. See esp. his *The World as Will and Representation* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011).

The Sontag quote is in her essay On Style (1965), in her: *Against Interpretation* (New York: Farrar Straus Giroux, 1986), p. 27.

The André Gide quote is from his *Diary*, 25 July 1934.

The Stendhal quote is in chapter 23 of his novel: *Charterhouse of Parma*.

The quote by Giorgio de Chirico is from his "Meditations of a Painter, 1912", In Herschel B. Chipp (ed.), *Theories of Modern Art* (Berkeley: University of California Press, 1968), pp. 397–8.

The general idea of art working against our habits is often associated with Russian formalism. See e.g. Victor Shklovsky, "Art as Technique" (1917), In *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, ed. Lee T. Lemon and Marion J. Reis (Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1965),

See also Bence Nanay, Defamiliarization and the Unprompted (not Innocent) Eye, *Nonsite* 24 (2018): 1–17.

The Duchamp quote is from Calvin Tomkins, *The Afternoon Interviews* (Brooklyn: Badlands, 2013), p. 55.

The long Proust quote is from *Within a Budding Grove*, trans. C. K. Scott Moncrieff (New York: Vintage, 1970), p. 325.

The Ad Reinhardt quote is from his “How to Look at Things through a Wine-glass”, *PM*, 7 July 1946.

الفصل السابع: الجماليات العالمية

The De Kooning train-track analogy is from his: “The Renaissance and Order,” *Trans/formation* 1 (1951): 86-7.

For a summary of the literature on top–down influences on perception, see Christoph Teufel and Bence Nanay, How to (and how not to) Think about Top-down Influences on Perception, *Consciousness and Cognition* 47 (2017): 17–25.

For the cross-cultural findings about what we attend to when we are looking at an aquarium, see Takahiko Masuda and Richard E. Nisbett, Attending Holistically versus Analytically: Comparing the Context Sensitivity of Japanese and Americans, *Journal of Personality and Social Psychology* 81 (2001): 922–34.

On mental imagery and the important role it plays in aesthetics, see Bence Nanay, *Seeing Things You Don’t See* (Oxford: Oxford University Press, forthcoming).

On the multimodality of our aesthetic experiences in the Rasa tradition, see K. M. Higgins, An Alchemy of Emotion: Rasa and Aesthetic Breakthroughs. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*65/1 (2007): 43–

54; see also Bence Nanay, The Multimodal Experience of Art, *British Journal of Aesthetics* 52 (2012): 353–63.

On “hidden beauty” or Yugen, see T. Izutsu, and T. Izutsu, *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1981). See also Y. Saiko, The Japanese Aesthetics of Imperfection and Insufficiency, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55/4 (1997): 377–85.

On Avicenna and imagery, see Valerie Gonzales, *Beauty and Islam* (London: I. B. Tauris Publishers, 2001), esp., pp. 16–18.

The Wölfflin quote is from his 1915 *Principles of Art History* (New York: Dover, 1932), p. 11.

More on the history of vision debate in Bence Nanay, The History of Vision, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 73 (2015): 259–71.

On just how much we know about how paintings were looked at in 15th-century Italy, see Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (Oxford: Oxford University Press, 1972).

On “ifarahon” and Yoruba aesthetics in general, see Stephen F. Sprague: Yoruba photography, *African Art* 12 (1978): 52–107.

On Xie He’s aesthetics of painting, see H. Saussy, *The Problem of a Chinese Aesthetic* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1993).

The *Vishnudharmottara* is freely available online: Stella Kramrisch, *The Vishnudharmottara Part III: A Treatise on Indian Painting and Image-Making* (Calcutta: Calcutta University Press, 1928).

On pictorial organization in Japanese aesthetics, see Ken-ichi Sasaki, Perspectives East and West, *Contemporary Aesthetics* 11 (2013): spo.7523862.0011.016.

For more on surface and scene pictorial organization, see Bence Nanay, Two-Dimensional versus Three-Dimensional Pictorial Organization, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 73 (2015): 149–57.

The Baxandall quote is from his: *Patterns of Intention* (New Haven: Yale University Press, 1985), p. 109.

قائمة الصور

(7-6) Mural in Wat-Pho, 19th century, Bangkok School (Thailand) (iStock .com/Ksdphoto).

(7-7) *Head of the Queen Mother*, 16th-century (Benin) (Courtesy National Museums Liverpool, World Museum).

(7-8) Constantin Brâncuşi, *Maiastra* (Constantin Brancusi, Maiastra, 1912 (?), Brass on limestone base, $28\frac{3}{4} \times 7\frac{7}{8} \times 7\frac{7}{8}$ inches (73 × 20 × 20 cm) overall, The Solomon R. Guggenheim Foundation, Peggy Guggenheim Collection, Venice, 1976, 76.2553.50, Photo: David Heald © The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York).


هنداوي